ALMANACH SURRÉALISTE

DU

DEMI-SIÈCLE



Tronc de soldat

LA NEF

ÉDITIONS DU SAGITTAIRE

LA NEF

Nouvelle Équipe Française

REVUE MENSUELLE

N° 63/64 — MARS/AVRIL 1950

7e Année

RÉDACTION

ROBERT ARON — LUCIE FAURE

La rédaction reçoit le mardi et le vendredi de 16 à 18 heures, 30, rue de l'Université, Paris

ADMINISTRATION

ÉDITIONS DU SAGITTAIRE

PARIS, 30, rue de l'Université, PARIS

Compte chèques postaux : **La Nef, Paris 1626-75**

TÉLÉPHONE : **LITtré 27-37**

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE ET COLONIES

Un an : **1.100 fr.** — Six mois : **575 fr.**

ÉTRANGER

Un an : **1.340 fr.** — Six mois : **700 fr.**



LA NEF décline la responsabilité des manuscrits qui lui sont confiés

AVIS IMPORTANT

Le présent numéro spécial de LA NEF, daté de MARS-AVRIL 1950 et portant les numéros 63-64, équivaut par son importance et son prix de vente à TROIS numéros ordinaires.

ALMANACH SURRÉALISTE
DU
DEMI-SIÈCLE

NUMÉRO SPÉCIAL
DE

LA NEF

ÉDITIONS DU SAGITTAIRE

DE CET OUVRAGE, EXÉCUTÉ SOUS LA DIRECTION D'ANDRÉ BRETON, IL A ÉTÉ TIRÉ SUR VÉLIN PUR FIL DES PAPETERIES LAFUMA :

SOIXANTE-CINQ EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS A LA PRESSE DE I A 65,

VINGT-CINQ EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE I A XXV RÉSERVÉS AUX BIBLIOPHILES DE « LA HUNE »

ET VINGT-CINQ EXEMPLAIRES HORS COMMERCE MARQUÉS DE A A Z.

TOUS CES EXEMPLAIRES COMPORTENT DEUX LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS PAR MAX ERNST.

ILS SONT SIGNÉS PAR ANDRÉ BRETON ET MAX ERNST.

André Breton & Benjamin Péret



CALENDRIER TOUR DU MONDE DES INVENTIONS TOLÉRABLES

JANVIER

1	D
2	L
3	M
4	M
5	J
6	V
7	S
8	D
9	L
10	M
11	M
12	J
13	V
14	S
15	D
16	L
17	M
18	M
19	J
20	V
21	S
22	D
23	L
24	M
25	M
26	J
27	V
28	S
29	D
30	L
31	M

LOUP. — Pour ne pas être reconnue lors de ses escapades en gondole, la fille du doge Filippo Mani mit en honneur l'usage du loup de velours et de dentelle.





ECHELLE. — Un jardinier de Ramsès III, ayant observé le mouvement ascensionnel continu d'une rainette sur un tronc de gommier, constata l'égalité de ses bonds et eut l'idée de compenser l'absence de moyens d'adhérence de la patte humaine par des barreaux horizontaux maintenus entre deux tiges verticales.





REFUGE POUR OISEAUX. — Guérite dessinée par Elie Bonjour, colonel de la garde nationale, pour permettre aux oiseaux d'attendre le retour du beau temps.

ACCROCHE-CŒUR. — Arborés pour la première fois par Lola de Valence après qu'on lui eût jeté des serpentins pour l'acclamer.

SCAPHANDRE. — Robert Houdin avait créé un ludion humain.

FÉVRIER

1	M	**FOURCHETTE A ESCARGOTS.** — Lors du dîner offert par von Moltke pour célébrer la reddition de Paris, en 1871, son aide-de-camp exaspéré de ne pouvoir extraire le moindre escargot de sa coquille brisa deux pointes de sa fourchette sur le bord de la table.
2	J	
3	V	
4	S	
5	D	
6	L	
7	M	
8	M	**BILLARD.** — Commandé pour les besoins d'une démonstration de Pic de la Mirandole tendant à établir que le dialogue humain table sur la nature et ne rencontre d'opposition (surmontable) que de la part du soleil.
9	J	
10	V	
11	S	
12	D	
13	L	
14	M	
15	M	**PERSIENNE.** — A Gao, Mohammed Askia faisait garnir de palmes les fenêtres de son palais afin de tamiser l'ardeur du soleil.
16	J	
17	V	
18	S	
19	D	
20	L	
21	M	
22	M	**DECALCOMANIE.** — Au cours d'un bal travesti donné en 1854 à la cour de Napoléon III, Seymour apparut déguisé en rôdeur, le front recouvert de faux tatouages reproduisant le portrait de Gabrielle d'Estrées auprès de la duchesse de Villars.
23	J	
24	V	
25	S	
26	D	
27	L	
28	M	

MARS

1	M
2	J
3	V
4	S
5	D
6	L
7	M
8	M
9	J
10	V
11	S
12	D
13	L
14	M
15	M
16	J
17	V
18	S
19	D
20	L
21	M
22	M
23	J
24	V
25	S
26	D
27	L
28	M
29	M
30	J
31	V



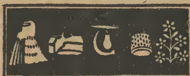
VOILETTE. — Mise à la mode par Mme Sabatier au retour de son voyage en Algérie.

CERF-VOLANT. — Conçu par Lie tseu pour démontrer que le pouvoir de l'homme est dérisoire auprès de celui d'un poisson de papier.





MANNEQUIN. — Rapporté par Francisco Lazeano, vers 1860, des îles Carolines, où il était adoré par les indigènes sous le nom de *tino*.



TIROIR. — Excavation en forme de tabernacle pratiquée dans un meuble où le grand maître des Templiers dissimulait son sceau. Identifié et vulgarisé par l'Eglise, le tiroir fut muni d'un bouton annulatif.



AVRIL

1	S
2	D
3	L
4	M
5	M
6	J
7	V
8	S
9	D
10	L
11	M
12	M
13	J
14	V
15	S
16	D
17	L
18	M
19	M
20	J
21	V
22	S
23	D
24	L
25	M
26	M
27	J
28	V
29	S
30	D

POMME D'ARROSOIR. — Dérivée de l'habitude prise par un archer de Philippe-Auguste d'utiliser les vieilles salades rongées par la rouille, abandonnées sur le champ de bataille de Bouvines (1214) pour arroser ses salades.





COUCOU. — C'est le duc de Bade qui décréta l'usage de cette horloge-piège pour protéger les oiseaux utiles à l'agriculture en capturant la femelle du coucou.



TOUPIE. — Eléonore d'Aquitaine, pour éprouver les chevaliers suspects d'avoir failli au serment d'amour, leur enjoignait de faire tourner sur leur bouclier un cœur d'argent traversé d'une flèche d'or.





KALEIDOSCOPE. — Le jeune fils d'un capitaine portugais introduisit dans une longue-vue détériorée des plumes arrachées au perroquet que son père avait rapporté du Brésil.

MAI

1	L
2	M
3	M
4	J
5	V
6	S
7	D
8	L
9	M
10	M
11	J
12	V
13	S
14	D
15	L
16	M
17	M
18	J
19	V
20	S
21	D
22	L
23	M
24	M
25	J
26	V
27	S
28	D
29	L
30	M
31	M

ŒUFS ROUGES. — Œufs offerts, au début de ce siècle, aux manifestants du 1er mai par des marchands postés sur le passage du cortège.





ENCRE SYMPATHIQUE. — Obtenue par Chamisso de Boncourt par distillation du fourreau de mue du serpent bigarré.



FAUX CILS. — « Quand j'aurai ces cils-là, je serai à toi », dit Cléo de Mérode, en passant devant un buste de coiffeur modelé à sa ressemblance. L'ami de rencontre à qui elle s'adressait lui fixa le lendemain sur les cils des fragments de rectrices de ménure-lyre.

MOUTARDE. — Produite en 1165 à la demande de l'antipape Guy de Crème qui cherchait l'antimiel.



JUIN

1	J
2	V
3	S
4	D
5	L
6	M
7	M
8	J
9	V
10	S
11	D
12	L
13	M
14	M
15	J
16	V
17	S
18	D
19	L
20	M
21	M
22	J
23	V
24	S
25	D
26	L
27	M
28	M
29	J
30	V



ENSEIGNE LUMINEUSE. — Due à l'initiative d'Arlini, célèbre artisan du XVIIIe siècle qui, au Palais-Royal, présentait des gants à attaches de vers-luisants.



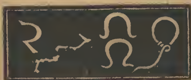
CORNET. — Par vulgarisation de la gerbe d'arums dont une fleur pouvait, au XIIe siècle, contenir la bague de fiançailles.

BILBOQUET. — La sorcière Alips de Mons voyant, au cours d'un sabbat, son bouc noir maintenir en équilibre une tête de mort sur la pointe d'une de ses cornes, imagina ce jeu qui fut d'abord divinatoire.



ESCALIER ROULANT. — Inventé par Maurice Legendre, veilleur de nuit dans un garde-meubles.

MEUBLE EN PERSPECTIVE. — Inventé en 1943 par un ébéniste mexicain à qui l'on avait commandé une armoire à glace en lui donnant pour modèle une image de catalogue de grand magasin.

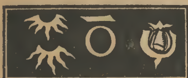


JUILLET

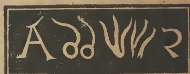
1	S
2	D
3	L
4	M
5	M
6	J
7	V
8	S
9	D
10	L
11	M
12	M
13	J
14	V
15	S
16	D
17	L
18	M
19	M
20	J
21	V
22	S
23	D
24	L
25	M
26	M
27	J
28	V
29	S
30	D
31	L



GRENIER. — L'idée de le soustraire à l'habitation revient à l'esclave préférée de Caius Gracchus. Celle-ci espérait qu'ainsi les hirondelles de son toit ne s'en iraient pas à l'automne.



PAILLETTE. — L'aspect des carriers revenant du travail, des paillettes de mica dans les cheveux, fut le point de départ de la décoration de certains costumes du bal des Ardents.



HAMAC. — Anacaona conta aux officiers de la « Pinta » que ses ancêtres, cherchant à construire leur nid au moyen d'une navette, avaient obtenu le hamac.



MAIN A GRATTER. — Substitut du sceptre employé par les chefs nagos pour rendre la justice et dont ils se frottaient l'épine dorsale dans les cas difficiles.



AOUT

1 M
2 M
3 J
4 V
5 S

6 D
7 L
8 M
9 M
10 J
11 V
12 S

13 D
14 L
15 M
16 M
17 J
18 V
19 S

20 D
21 L
22 M
23 M
24 J
25 V
26 S

27 D
28 L
29 M
30 M
31 J



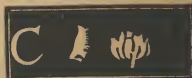




ANAGLYPHE. — Lacépède l'obtint de la déduction des rapports qui unissent la gamme mimétique du caméléon au mouvement rotatoire de son œil.

TERRASSE DE CAFE. — Accordée par Tortoni à Alfred Tattet, ami de Musset, pour qu'il puisse « bénéficier de l'air du boulevard ».

BOITE A SURPRISE. — Un engin dont la boîte à surprise actuelle est la réplique réduite fut placé par une main mystérieuse près du prie-dieu de Catherine de Médicis, le surlendemain de la Saint-Barthélemy.



BULLE DE SAVON. — C'est le dégagement accidentel de telles bulles au-dessus des cuves de lessive de la buanderie de sa mère qui décida de la vocation du jeune Montgolfier.

SEPTEMBRE

1	V
2	S
3	D
4	L
5	M
6	M
7	J
8	V
9	S
10	D
11	L
12	M
13	M
14	J
15	V
16	S
17	D
18	L
19	M
20	M
21	J
22	V
23	S
24	D
25	L
26	M
27	M
28	J
29	V
30	S

DENTELLE. — Créée à l'intention de Laure de Cléry qui avait désiré une robe de nuit couleur de clairière.

MOUCHE. — Armide de Parme ayant mis pied à terre devant une forge pour qu'on ferrât son cheval, fut touchée à la tempe par une étincelle qui fit mouche et, de l'avis de sa suite, embrasa extraordinairement son regard.

BALCON. — Tiroir ouvert sur la rue où les belles Génoises pouvaient, les jours de fête, se montrer dans tous leurs atours.

MAYONNAISE. — A bien été rapportée en France par les soldats ayant occupé Port-Mahon (Baléares) en 1756, mais préalablement conçue par les Minorquins en entendant éternuer les gabians au-dessus des oliveraies du bord de mer.

OCTOBRE

1	D
2	L
3	M
4	M
5	J
6	V
7	S
8	D
9	L
10	M
11	M
12	J
13	V
14	S
15	D
16	L
17	M
18	M
19	J
20	V
21	S
22	D
23	L
24	M
25	M
26	J
27	V
28	S
29	D
30	L
31	M









SANDWICH. — Préparé par le cuisinier du comte de Sandwich (1718-1792) qui, absorbé par des patiences durant des semaines entières, n'avait pas le temps de se mettre à table.

JUMELLES. — Suggérées par le comte de Permission à son seigneur pour suppléer aux cornes d'escargot qui permettent de tout voir sans sortir de chez soi.

PORTE-TAMBOUR. — Construite à la demande du patron du Café Anglais qui, pour célébrer Evans à son retour de Crète, réduisit le labyrinthe à sa plus simple expression.

DE A COUDRE. — L'aiguille employée par la couture des vêtements cérémoniels des druides ne devait, à aucun prix, piquer le doigt, aussi celui-ci était-il protégé par une cupule de gland.

ECHASSE. — Née de l'hallucination d'un sorcier des îles Marquises qui, par grand vent, se sentit passer du sommet d'un cocotier à un autre.

NOVEMBRE

1	M
2	J
3	V
4	S
5	D
6	L
7	M
8	M
9	J
10	V
11	S
12	D
13	L
14	M
15	M
16	J
17	V
18	S
19	D
20	L
21	M
22	M
23	J
24	V
25	S
26	D
27	L
28	M
29	M
30	J



ENTONNOIR. — Le chef des vignerons de Philippe de Beaumanoir employait la trompe du pâtre pour entonner son vin.



MONOCLE. — L'horloger de Toulouse-Lautrec portait le monocle pour compenser la contraction des muscles sourciliers engendrée par l'usage du compte-fil.



MOULIN A CAFE. — Dérivé du primitif moulin à chèvres que les Abyssins utilisaient pour moudre le café. (Chacun sait que les chèvres sont à l'origine de la découverte du café.)

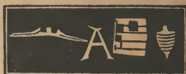


ROULOTTE. — On en sait peu de chose, sinon qu'un radeau de nomades s'étant échoué vers 1550 aux Saintes-Maries-de-la-Mer, l'équipage en transforma la voile en bâche, y adapta des roues, s'empara de chevaux sauvages de Camargue et continua sa vie errante.

DÉCEMBRE

1	V
2	S
3	D
4	L
5	M
6	M
7	M
8	J
9	V
10	S
11	D
12	L
13	M
14	M
15	J
16	V
17	S
18	D
19	L
20	M
21	M
22	J
23	V
24	S
25	D
26	L
27	M
28	M
29	J
30	V
31	S

FERMETURE-ECLAIR. — N'a pas été inventée comme on le croit vulgairement par un médecin suisse, mais par W. Landolph, auteur de *Histoire et préhistoire de la prêle* (1892), la *Charnière de prêle dans le traitement de la chorée* (1906), *la Prêle chez Paul Klee* (1923).



POMME FRITE. — Brébant, pendant le siège de Paris, imagina de frire des pommes de terre nouvelles pour accompagner une côtelette de chameau.



VAPORISATEUR. — Construit pour plaire au roi kmer qui eut l'idée d'exprimer une écorce de mandarine dans une flamme.



TOBOGGAN. — Les jeux de l'éléphante de mer Lulu en donnèrent l'idée aux clowns du cirque Loisset, en 1877.

BOUTON. — Mis à la mode par Isabeau de Bavière qui fermait son corsage avec des perce-neige.



Potlatch des grands invitants
à leurs grands invités

LES IMAGES ET LES MOTS

Les images présentent le sens, les mots présentent l'image. Pour tirer à jour un sens, il n'y a rien de mieux que des images; pour mettre une image en pleine lumière, il n'y a rien de mieux que des mots. Les mots doivent se concentrer sur les images, alors se découvrent les mots justes pour la considération des images. Les images doivent se concentrer sur le sens, alors se découvrent les images justes pour la considération du sens. Le sens est éclairci par les images, les images sont éclaircies par les mots. Celui-là donc qui parle pour éclairer les images, il atteint les images et il oublie par conséquent les mots; de même celui qui crée des images riches de sens, il atteint le sens, et il oublie les images. C'est comme un homme qui suit un lièvre à la trace : lorsqu'il attrape le lièvre, il oublie la trace. Ou bien, c'est comme un homme qui pêche au filet : lorsqu'il attrape le poisson, il oublie le filet. Ainsi les mots sont la trace sonore des images et les images sont les filets visibles des significations. Les images surgissent de la signification, mais lorsqu'un homme se laisse prendre par les images, alors ce ne sont pas les justes images. Les mots naissent des images, mais lorsqu'un homme se laisse prendre par les mots, alors ce ne sont

pas les justes mots. Ainsi ne peut-on saisir le sens que lorsque l'on oublie les images et ce n'est que lorsque l'on oublie les mots que l'on peut appréhender les images. *La compréhension du sens a pour condition le sacrifice de l'image, la compréhension des images a pour condition le sacrifice des mots.*

WANG BI*

(Traduction de PHILIPPE LAVASTINE [d'après H. WILHELM])



* Wang Bi (226-249). A laissé le meilleur commentaire du « Tao-te-King » et aussi un commentaire du « Y-King ».

SIGNAL D'ALARME



ÉTECTEUR INCOMPARABLE DE SIGNAUX CA-chés, tournant le dos sans aucune espèce de façons aux châteaux de cartes ordinairement rassemblés sous le nom de « volumes », Kafka pousse l'art de la « fiction » et celui de la méditation jusqu'à ce point extrême où ils se nient eux-mêmes pour retrouver le tuf du fantastique quotidien.

S'il parvient à cette ligne de crête où l'art, la philosophie et la vie retrouvent leur régime originel et final de haute indifférenciation, c'est parce que ses « fictions » atteignent à la qualité de *rêves parfaits*. Ses contes refusent les ordinaires facilités que se permettent les romanciers, ils émergent au-dessus de la région moyenne des rêves mal faufilés pour rejoindre le champ magnétique central des archétypes. Signes sensibles du destin qui émergent dans la subjectivité mais dont les racines plongent dans l'objectivité la plus solide. Boussoles de nos propres *terrae incognitae.*

L'un de ces signaux, constellation peut-être du malheur, apparaît de façon presque furtive et pourtant inoubliable dans les dernières lignes de *la Métamorphose*, lorsque Franz Kafka écrit à propos de Grégoire Samsa :

« Il resta dans cet état de méditation paisible et vide jusqu'au moment où l'horloge de la tour sonna la troisième heure du matin. Il vit encore devant la fenêtre le paysage qui commençait à s'éclaircir. Puis sa tête s'affaissa malgré lui et son souffle sortit faiblement de ses narines. »

Quoi de plus simplement romanesque en apparence? Une cloche, une fenêtre, la mort, quoi de plus simple et de plus banal? Ne soupçonnera-t-on pas de délire d'interprétation quiconque y prétendrait trouver un signe? Pourtant ce ne sont pas des circonstances accidentelles, mais la trame même du destin, une sorte d'annonciation noire. Précédant la mort, la cloche qui tinte et la fenêtre blanchissante sont des signes·

forces qui esquissent les traits préfiguratifs du destin. Ils tendent à figurer cette force anonyme et hagarde du fatum que tout l'effort humain, peut-être, consiste à faire apparaître comme figure.

Là-dessus Kafka a multiplié les avertissements, reproduisant à plusieurs et insistants exemplaires, des « épreuves » de cette même constellation, sous des formes à peine différentes qui, superposées, ne se contredisent pas, mais se compénètrent pour se compléter.

N'est-ce pas la même cloche qui scelle le sort de la victime dans *le Fratricide* et celui du médecin dans *le Médecin de Campagne* : « J'ai obéi à tort à la sonnette de nuit..., c'est irréparable à jamais. » N'est-ce pas identiquement la petite cloche du cimetière avec ses singuliers battements interrompus qui, dans *le Rêve*, précipite K. dans l'abîme de la tombe, et la cloche du soir qui, à la fin de *la Chevauchée du Seau*, projette sans rémission le héros vers les régions de la mort par le froid et la faim?

Comment pourrait-on, même, en écarter la marche impitoyable du temps vers la sixième et la douzième heures dans *le Pénitencier?*

Mais nous n'avons pas le droit de nous interroger isolément sur le signe de la cloche, car il n'apparaît point seul dans les visions de Kafka. Il est lié de façon presque constante à celui de la fenêtre.

Fenêtre réellement fenêtre, souvent, mais irréductible à ce que les vitriers connaissent de la question, car elle vaut essentiellement par son pouvoir mythique de signifier une transparence glacée au sein de laquelle se manifeste une menace sans forme et pourtant sans recours apparent.

Cette fenêtre d'aube vide qui apparaît au terme de *la Métamorphose*, nous la voyons se réitérer, multiforme, dans la fenêtre où les chevaux du *Médecin de Campagne* encensent mystérieusement et dans les fenêtres du *Fratricide* où veillent les témoins. Et si la fenêtre proprement dite fait défaut dans *la Chevauchée du Seau*, comment n'en pas reconnaître l'identique essence mythique dans ces contrées qui évoquent indubitablement la transparence et le froid du verre :

« Et, sur ces mots, je m'élève dans les régions des montagnes de glace et je m'y perds pour n'en plus jamais revenir. »

Alors nous saisissons à quel point la fenêtre est autre chose qu'une simple vitre verticale et plate, elle est le seuil d'une vaste et lointaine région. Seuil qui forme plaque tournante et propose à nos regards un indice de réfraction fort différent de

celui de la commune optique. Un véritable indice de réfraction mentale. Car c'est seulement par le *biais* de la méditation dont parle Kafka à propos de Grégoire que nous pouvons plonger le regard dans un domaine limitrophe de la mort. Talisman qu'il serait vain de prendre pour un jeu, car c'est au prix du malheur que nous pouvons l'approcher.

Une seule cloche, celle du cimetière, ne trouve point l'escorte de la fenêtre mortelle, mais pour cette seule lacune, combien de compensations dans toute l'œuvre de Kafka : qu'on songe aux sinistres fenêtres du *Procès* qui menacent le héros depuis son arrestation jusqu'au supplice, au verre de la herse meurtrière dans *le Pénitencier,* au fleuve du suicide dans *le Verdict,* aux eaux de la mort dans *le Pont, le Chasseur Gracchus* et *l'Invité des Morts.*

J'espère qu'à ce point de la recherche, devant tant de convergences, l'on ne verra pas trop de témérité à remarquer l'importance alarmante des sonneries de téléphone dans *le Procès* et *le Château,* car elles marquent, elles aussi, la marche d'approche du péril émané des étranges puissances qui gouvernent les deux édifices.

De même, il est impossible de n'être pas frappé maintenant du contenu très symptomatique que recèlent sous une apparence anodine ces lignes de *la Description d'un Combat* :

« Il leva le bras droit, agita la main, prêtant l'oreille au bruit de castagnettes que faisaient ses boutons de manchettes.

« Voilà. C'était l'heure du crime, j'en étais sûr. »

Des castagnettes, voilà qui est assez éloigné des cloches d'une horloge, on ne s'y fierait guère pour marquer l'heure, de leur menu bruit. Et pourtant ce seul indice suffit au héros-narrateur à sentir l'imminence du crime. Comment trouverait-on meilleure confirmation du pouvoir irrationnellement annonciateur du son de la cloche ou de la sonnerie du téléphone?

Le crime en question n'est pas d'une nature moins éclairante, c'est la plus étrange, la plus suspecte des tentatives de noyade. Impossible d'entrer ici dans les méandres de cette eau surabondamment mythique, mais le fait majeur suffit qui est sa présence conjointe au signal des castagnettes et au sentiment d'un crime en cours.

Que ce thème de la transparence fixe ou liquide, de la fenêtre ou de ses substituts aquatiques, soit intimement lié au secret de Kafka, comment pourrions-nous en douter après de telles suites d'indices convergents? Par quel hasard, sans cela, aurait-il eu l'occasion d'écrire dans son journal, ces lignes aisément fallacieuses pour les hommes inattentifs :

« Quand j'écris sans choix une phrase comme celle-là : « Il regardait par la fenêtre », cette phrase est déjà parfaite. » (*Journal*, p. 89.)

C'est lui encore qui parlant du *Verdict*, jailli pendant une longue nuit comme une « éjaculation » évoque ainsi cette quête nocturne : « Comment je fendais les eaux », « Comment le bleu se fit devant la fenêtre », « Vers deux heures, je regardai une dernière fois ma montre ». (*Journal*, pp. 173-174.)

Veilleur de nuit, mais sachant mieux son métier que celui qui erre à quatre heures du matin pour surveiller les frigidaires de l'or dans les souterrains des banques, Kafka rompant avec toutes les injonctions des heures qui l'adjurent de prendre le repos dont on ne s'exempte pas sans risquer le pire, a surpris comme peu d'autres le message inaudible de la pleine eau du silence nocturne. Mieux que tous ses alter ego imaginés, il savait le prix redoutable des sciences de la nuit solitaire, la menace des cloches et des fenêtres.

Comment douter que ce soit de lui-même que parle Kafka lorsqu'il évoque la ville capitale de *la Muraille de Chine* :

« Ici nul ne passe plus, ni surtout le Message d'un Mort!.. Mais toi, assis à ta fenêre, tu te fais de ce Message un rêve, à la tombée du soir. »

Ce que suggèrent ces fenêtres est proprement indicible. A la vérité les fenêtres mythiques n'ouvrent pas sur un autre monde que les fenêtres ordinaires. Comme celles-ci, celles-là sont transparentes, et dans leur transparence, ce n'est pas un faux monde éthéré qui transparaît, c'est la terre solide de la planète. Mais les fenêtres mythiques, comme certains instruments d'optiques, sont douées d'un pouvoir lenticulaire de concentration à partir duquel la figure de ce même monde est valablement modifiée; elle n'est pas seulement réinterprétée, elle est offerte à de nouvelles prises de possession par l'esprit. Elles valent, à qui sait lire dans le givre dont la chaleur de l'esprit les recouvre, ce que valent les boules de cristal des voyantes et les kasinas des hindous. Ce langage est souvent hasardeux et cependant à mesure que l'esprit s'impose plus de rigueur il apprend à s'orienter à travers ses propres méandres réfléchis.

Rien de plus ambigü cependant que le mythe de la fenêtre chez Kafka si l'on en juge par ces deux cas singulièrement antithétiques, celui d'*Amérika* :

« Karl s'appuya lourdement à la rampe à côté de son ascenseur, consomma lentement la pomme qui, dès le premier coup de dents, dégagea un violent parfum, et regarda au-dessus de lui, dans une sorte de puits ténébreux entouré par les hautes

fenêtres de l'office, derrière lesquelles on voyait encore les grandes masses pendantes des bananes qui brillaient dans l'obscurité. »

et celui de *la Muraille de Chine* :

« Mais au travers des fenêtres, la splendeur des mondes divins se reflétait sur les mains augustes des Chefs du Conseil Suprême qui dessinaient des plans... »

Comme la herse transparente du *Pénitencier*, la vitre devant laquelle veille Kafka tremble, oscille et marche entre deux zones, l'une de ténèbres, l'autre de lumière, entre la fosse et le zénith. Les approches du secret nous sont livrées, mais non pas le secret lui-même.

Au reste la complicité mythique de la cloche et de la fenêtre demeure mystérieuse.

On sait l'abus qu'ont fait maints feuilletons des douze coups de minuit, le rôle sinistre des horloges sonnant les heures nocturnes dans les romans noirs, le son désespéré des cloches chez Baudelaire, l'œuvre maléfique de l'horloge démoniaque dans *Maître Zacharius* selon Jules Verne et celle du *Campanile*, selon Melville. Il est trop facile, mais non pas inexact, d'en rapprocher les sonnettes d'alarmes, les sirènes des incendies et bombardements, les glas des funérailles. Car l'horloge, c'est le temps, et le temps, c'est la mort. Toute heure qui sonne est déjà un appel de sirène et un glas. Né à une époque relativement récente, le cliquetis interne de l'horloge a supplanté en s'identifiant à eux les mythiques fuseaux des Parques. Tirés des entrailles souterraines, ces fuseaux sont entre nos mains et voici que nous les remontons chaque soir. On ne s'étonnera pas que la destruction des horloges soit un des thèmes symptomatiques de la poésie prométhéenne.

Pourtant ces faits trop connus et trop rationnels n'expliquent presque rien. C'est à leur source à eux aussi qu'il faudrait remonter pour en rendre compte en même temps que du mythe de Kafka.

Quelque chose de très mystérieux est en jeu sous ces apparences d'objets banals. Tant pis pour ceux qui espéraient une raisonnable conclusion digne du genre qu'on isole sous le nom assez fabuleux de critique littéraire, mais je m'en tiendrai à cette histoire qui n'est point un apologue.

Certain soir, alors que je m'étais assis avec un ami près des hautes terrasses d'un parc en province, c'était à Blossac, dans Poitiers, alors que nous étions perdus dans l'obscurité du crépuscule et les méandres d'un interminable dialogue, nous entendîmes au loin, sous les arbres, tinter la menue clochette d'un

garde annonçant la fermeture. Nous y prêtâmes d'abord peu attention. Mais la cloche allait et venait avec insistance autour de nous, portée par l'invisible garde. Gênés, impatientés, nous finîmes par nous lever pour sortir. Soudain nous nous mîmes à courir, pris d'une inconcevable panique. Car même les grilles fermées, nous savions comment sortir aisément par les endroits où les murailles s'abaissent tout près des contreforts qui les épaulent du côté est. Dehors nous respirâmes mieux mais non point si naturellement qu'à l'accoutumée.

Quant aux fenêtres, durant les heures entre chien et loup, leurs secrets sont inépuisables comme ceux des rencontres avec les inconnus.

Nées à une époque tardive de l'histoire, après le temps des vieilles épopées et des folklores, les cloches et les fenêtres sont aussi chargées de mythes que les grandes pierres et les forêts. Sorties des mystères naturels par l'œuvre de l'industrie, de toutes leurs forces, elles travaillent à nous y plonger de nouveau.

Pour en revenir à Kafka, je me demande si, dans la constellation cloche-fenêtre, l'astre majeur n'est pas la fenêtre prenant la cloche comme satellite. Les cloches de Kafka sont signes de malheur, mais ce n'est tout de même pas leur faute si elles n'ont jamais sonné la joie. Il a fallu que le malheur soit préalablement donné. Il est d'abord inscrit dans le signe des fenêtres maléfiques. Non que les fenêtres signifient toujours le malheur, mais chez Kafka, c'est le rôle qui leur est assigné. Parce qu'elles sont impénétrables.

Ce qu'elles indiquent dans tous les règnes de la nature, de l'autre côté de leur présence infranchissable, est devenu pour Kafka une sorte d'insaisissable au-delà. Elles sont la source à laquelle il ne peut boire (*Aphorismes*), le ruisseau qu'il ne peut franchir. L'impénétrabilité de la vitre rejoint celle du château.

Tout le malheur de K. n'est-il pas alors de ne pouvoir suivre la démarche victorieuse d'Alice franchissant le miroir et pénétrant dans les demeures du wonderland? Il poursuit le rêve impossible de retrouver à un stade supérieur les pouvoirs de l'enfance. Quel explorateur montant vers le pôle parfait, vers la mer aérienne et libre, vers la transparence pure, retrouvera jamais à travers la banquise de verre adulte la fissure libératrice?

L'on pourrait peut-être raconter toute l'odyssée de K. en commençant par cette proposition bizarrement préparée à l'avance dans le plus scolaire des livres :

K. ne pouvait se consoler du départ d'Alice.

MICHEL CARROUGES.


maurice henry

Boussole

CHANGER L'HOMME...



OUS SOMMES EN 1924 : MAIS BRETON ET SES amis s'appliquent à l'oublier. Le temps, ils n'ont jamais fait grand cas de ce vieillard morose et ils arrêteraient volontiers les aiguilles de leur montre sur ce *minuit* où ils s'éveillent à la « vraie vie » : « Les nuits n'existent plus que dans les régions hyperboréennes de la légende... et à la terrasse de ce café voué au commerce des stupéfiants, les femmes font des apparitions courtes et charmantes. » (*Les Pas perdus.*)

Jamais printemps ne fut plus chargé d'espoir. Non seulement tous ces jeunes hommes récusent ce qui, autour d'eux, s'entreprend sous le nom de littérature, mais ils exigent encore que les notions de poésie et de science soient sensiblement élargies. Dans le *Manifeste*, André Breton met en doute la vocation du savant telle que l'entend le vulgaire ; frappé par l'importance capitale du rôle joué par le hasard dans la découverte scientifique, il minimise délibérément ceux de l'expérience, du savoir acquis, du raisonnement logique et attribue le plus grand pouvoir à un don de divination magique qui se ramène finalement à la faculté d'entendre la « voix surréaliste ». La découverte scientifique n'a pas pour but réel, selon Breton, d'assurer de pragmatiques transformations de l'univers matériel, — *images* « dont (le savant) jugera opportun de signaliser sa marche » —, elle naît uniquement du besoin d'éprouver « la joie surréaliste pure de l'homme qui, averti de l'échec successif de tous les autres, ne se tient pas pour battu, part d'où il veut et, par tout autre chemin qu'un chemin *raisonnable*, parvient où il peut. » Vocation du savant et vocation du poète coïncident ; il n'y a entre l'une et l'autre aucune différence de nature, à peine quelques oppositions de moyens : « tubes de verre et plumes métalliques » ne sont que les truchements de l'esprit. Le savant envoie des rapports aux instituts, le poète publie des livres, mais ces manifestations sociales ne sont rien : c'est dans l'ivresse de la recherche (de la découverte), dans l'exaltation de la solitude, que le savant ou que le poète est lui-même et ils sont, à ce moment, un *même* homme.

Mais au seul savant et au seul poète, le don de connaître la fièvre sacrée ne sera pas toujours réservé. « La poésie doit être faite par tous, non par un », proclamait Lautréamont. L'ambition la plus haute du surréa-

lisme serait de réaliser ce vœu. Mais une telle réalisation exige beaucoup plus qu'une révolution : elle exige la complète réforme de la nature humaine et sans doute une transformation de l'espèce, une révolution biologique. *Il faut refaire l'homme.* André Breton n'a jamais douté que telle était la condition de la victoire du surréalisme. Une telle victoire n'a pas été obtenue. En fait qu'est-il arrivé? Une fois de plus les conquêtes du surréalisme ont produit leurs effets dans le domaine « littéraire »; le surréalisme a donné de nouveaux et bouleversants moyens d'expression aux poètes, aux écrivains, à quelques peintres. Mais si ces poètes n'avaient pas mis leur talent à la disposition du surréalisme, celui-ci aurait-il proféré ce cri qui, au plein sens du mot, fut inouï? [1] Sans doute a-t-il aussi amorcé une réforme de la sensibilité : mais l'homme n'a pas répondu jusqu'ici à son appel.

Dans le *Second Manifeste* Breton écrira : « Il y a encore à cette heure par le monde, dans les lycées, dans les ateliers même, dans la rue, dans les séminaires et dans les casernes, des êtres jeunes, purs, qui refusent le *pli*... Qu'ils cherchent, sans parti pris étranger, à savoir ce que nous avons voulu faire, qu'ils nous aident, qu'ils nous relèvent un à un si besoin en est... » Breton exprime ici, une fois de plus, le regret nostalgique de n'avoir pu pousser plus avant le surréalisme dans la voie que Lautréamont, ce maître jamais récusé, avait indiqué; il évoque avec émotion ces « jeunes êtres » qu'il suppose prêts à relever les poètes défaillants. Quelques-uns ont répondu à ce pathétique appel mais il a bien fallu reconnaître un jour que dans ce siècle et sur ce point du monde la poésie ne pouvait pas être faite *par tous.* Echec qui obligera Breton à chercher de nouvelles solutions au problème qui le hante.

Par ailleurs ce que Dada n'avait pas réussi : la destruction de toute littérature, le surréalisme semble bien près de le réaliser en *dépassant* la littérature. Nous retrouvons ici la pensée profonde de Breton : le souci qui lui avait inspiré au temps de Dada son projet de Congrès de l'Esprit nouveau; il s'agit plus que jamais de transcender la littérature pour aboutir à une nouvelle Déclaration des Droits de l'esprit. L'écriture automatique est encore une *écriture,* bien qu'elle apparaisse, dans sa forme idéale, désindividualisée. Mais l'automatisme, quelle que soit son importance, n'est pas tout le surréalisme. « Toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste », lit-on dans le premier numéro de *la Révolution surréaliste.* On voit par là jusqu'où peut pousser ce nouveau mode d'investigation; ou, plutôt, on ne le voit pas car il n'y a pas de *jusqu'où* et l'investigation ne connaît pas de limite puisque la nature, la destination d'un objet sont éternellement à la merci de la découverte. Dans le *Manifeste* déjà Breton fixait au mouvement de lointains objectifs qui ne relèvent pas de l'esthétique : « Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaisser quand il leur plaît. Tout porte à croire qu'il agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants; comme eux il crée un certain état de besoin et peut pousser l'homme à de terribles révoltes... » Au contraire, on peut, à volonté, délaisser l'exercice littéraire; et quand celui-ci a-t-il porté à

1. Mais sans le surréalisme qu'auraient été ces poètes? peut-on légitimement demander.

de « terribles révoltes » ceux qui s'y adonnent? [2] Toujours dans le *Manifeste* : « Par bien des côtés le surréalisme se présente comme un *vice nouveau*, qui ne semble pas devoir être l'apanage de quelques hommes. » Cette tendance à l'universalité — qui alterne, d'ailleurs, avec le désir d'occultation — est, dans le surréalisme, un apport certain de Breton. On pourra lire bientôt sur un de ces papillons qui, au début de 1925, s'envoleront du *Bureau de Recherches surréalistes* : « Le surréalisme est-il le communisme du génie? » Ce papillon, rédigé cependant à une heure où le communisme fait figure de conformisme aux yeux des surréalistes, tout comme la phrase du *Manifeste*, relèvent de la même volonté d'étendre à l'humanité entière le bénéfice de l'entreprise libératrice : ils décèlent l'existence d'un messianisme qui hante dès ce temps l'esprit des surréalistes et qui ne cessera jamais de le hanter.

En 1924, Breton prétend condamner tout mysticisme: « Je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste... La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre chose que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés. » Mais la note qui suit, en bas de page, a un sens nettement restrictif : « Toutefois, toutefois. Il faudrait en avoir le cœur net. Aujourd'hui, 8 juin 1924, vers une heure, la voix me soufflait : « Béthune, Béthune ». Breton ne connaît pas Béthune où rien ne l'appelle. Il peut légitimement se demander si la voix ne prétend pas l'aider à résoudre le problème de sa destinée. Provisoirement, il ne pousse pas plus loin ses recherches. Plus tard *Nadja*, *l'Amour fou* seront les épopées de ces recherches à nouveau entreprises. Mais si, déjà, il se plaît à se pencher sur le gouffre, à recevoir en plein visage son souffle glacé, c'est qu'il n'ignore pas que la littérature n'a pas de clé, pas de grille qui puissent l'aider à résoudre l'énigme majeure. Il écrit aux dernières lignes du *Manifeste* : « Le surréalisme est le « rayon invisible » qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires. » Quel livre pourrait passer pour être le porteur de ce rayon invisible?

Et voici que dans ce même *Manifeste*, qui est de tous ses livres celui où Breton s'éloigne le plus des soucis éthiques, la morale, au sujet d'une question accessoire, revient par la bande. Il s'agit de savoir comment un tribunal pourra juger l'auteur d'un « livre surréaliste », répréhensible aux yeux de la morale courante, mais dont l'auteur pourra arguer pour sa défense « qu'il s'est borné à copier un document sans donner son avis, et qu'il est au moins aussi étranger que le président du tribunal au texte incriminé ». Breton prend ici en défaut la vieille « divinité morale »; il montre, par cet exemple d'un cas extrême, que, dans une situation donnée, tous ses ressorts jouent à faux et il conclut : « Il faudra bien alors qu'une morale nouvelle se substitue à la morale en cours, cause de tous nos maux. » Ainsi, même à l'époque où le surréalisme *pur* semblait avoir réponse à tout, Breton demeurait attentif à la sollicitation d'une morale, capable d'aider à changer l'homme.

Je veux fixer ici quelques aspects de la « vie surréaliste », c'est-à-dire du comportement des jeunes hommes qui militaient dans le groupe : car ceux qui prétendaient changer les conditions de l'existence humaine ne pouvaient pas vivre en obéissant aux lois et coutumes de la majorité.

2. Je parle ici d'*exercice littéraire* et non pas de recherche poétique ou philosophique (pour parler gros). La tentative de Mallarmé, par exemple, n'est point jeu mais ascèse spirituelle.

En 1925, un jeune surréaliste vit dans un état de *vacance* à peu près total : si le contact permanent avec ses camarades, si l'activité de groupe lui eussent été refusés, il serait tombé dans un désespoir absolu. Jules Monnerot refuse d'employer pour distinguer le groupe surréaliste les termes de « bande », de « clan » ou de « secte ». « C'est bien plutôt, dit-il, ce qu'en anglais on appelle un *set*, union de hasard sans obligation ni sanction qui peut être dénoncée impunément à chaque instant avec ou sans éclat... En pareil cas, on ne risquait d'excommunication majeure, d'interdit, d'anathème, d'exécution capitale que littéraire. » Je crois que Monnerot fait trop bon marché de l' « excommunication » surréaliste. Celle-ci, comme toute autre excommunication, ne joue pleinement que dans une cellule sociale où l'autorité dont elle émane n'est pas discutée. Les historiens ont évoqué le sentiment de terreur qui fut celui du roi Robert le Pieux, excommunié par le pape : c'est que ce roi vivait dans une société catholique où toute vie devenait impossible pour l'individu rejeté hors de la catholicité et à qui étaient refusés à la fois le pouvoir temporel et l'espérance éternelle. *Mutatis mutandis,* cela était aussi le cas du surréaliste en 1925. Certes, l'exclusion ne lui fermait qu'une seule porte : celle de ses amis et elle ne le diminuait pas socialement — au contraire, elle constituait souvent, aux yeux de la société, une réhabilitation —; mais cette porte qui se fermait était la seule qui lui importât et le jugement des autres était le seul qui ne lui fût de rien. Appartenir au groupe conférait un titre de noblesse; l'exclusion entraînait une déchéance aussi insupportable pour le jeune homme de 1925 que pour le chevalier du XIIIe siècle chassé de son ordre. Le renégat banal craint les représailles matérielles de ses anciens compagnons. Ici rien de tel : nulle menace contre l'exclu. Mais Jules Monnerot parle trop légèrement de ces « peines afflictives qui se restreignaient à des changements de café, de relations, d'itinéraires ». Je crois qu'il n'a pas connu le groupe en 1925 et il est vrai que plus tard la laxité survenue des liens unissant les membres du groupe entre eux, l'affaiblissement de l'esprit surréaliste chez beaucoup, un désir d'arrivisme chez certains, ont fait que l'exclusion n'a plus été peine majeure mais souvent plutôt l'occasion d'un départ souhaité, d'une délivrance. Un « changement de café » n'affecte nullement l'habitué qui retrouvera partout *le* café. Mais quand le café est une sorte de lieu sacré, une église où se célèbre le culte, il en va tout autrement. Les cafés jouent un grand rôle dans cette phase initiale du surréalisme : lieux sacrés, lieux élus que d'autres lieux ne peuvent pas remplacer. Je me souviens que pendant l'hiver 1925, le groupe, afin de dépister quelques fâcheux devenus trop encombrants, émigra de la brasserie « Cyrano » vers certain bistro du haut Montmartre. Or dans cette nouvelle salle une stupeur morne s'abattit sur tous : la mauvaise humeur devint générale, Breton gardait un silence hargneux; le Mandarin-Curaçao avait perdu sa saveur. La brasserie, malgré ses fâcheux, fut préférée au sombre bistro.

Le surréaliste exclu ne pouvait pas ne pas tomber dans un abîme de désolation car il perdait à la fois ses amis, l'audience de Breton, la fréquentation de ces lieux d'élection pour être rendu à sa solitude ou aux jeux médiocres de la « vie littéraire ». J'ai parlé de déchéance. Le déchu, cependant, peut trouver un motif d'exaltation dans le coup qui le

frappe, en se révoltant, par exemple, contre l'injustice de ses pairs. L'exclusion représentait bien plus : une *néantisation* de l'exclu. Le moins doué des écrivains surréalistes, celui dont toute l'œuvre se limitait à deux ou trois récits de rêve, n'eût pas échangé sa destinée contre celle de tel poète consacré. C'est que, pour les surréalistes de 1925, il n'y avait exactement rien en dehors du surréalisme. Breton venait d'affirmer dans le *Manifeste* que la presque totalité des grands créateurs, disparus ou vivants, tenaient par quelque côté à la doctrine nouvelle; pour le présent on était en droit de prétendre que toute poésie allant à contre-courant du surréalisme était peu ou prou entachée d'imposture.

En attendant de changer l'homme, le surréalisme aura réussi à changer l'esprit de l'écrivain sur lequel il exerce pleinement son empire. Il n'est pour s'en convaincre que de comparer celui-ci à ses prédécesseurs. André Gide, dans un de ses récents « Entretiens » radiophoniques avec Jean Amrouche, déclarait qu'un parfait esprit d'équipe avait régné parmi les fondateurs de la *N.R.F.* « Nous avions la certitude, dit Gide, ou que nous réussirions tous ensemble ou que, tous ensemble, nous échouerions. » Or le verbe : *réussir* ne se conjugue pas rue Fontaine. Je sais bien que la réussite qu'envisageaient Gide et ses amis ne fut pas une réussite commerciale; mais, malgré tout, il s'agissait bien d'une *entreprise* littéraire : on lançait une revue, on prospectait les abonnements : pouvait-on agir différemment? Jamais, cependant, *la Révolution surréaliste* n'a recherché des abonnés. Aucun des créateurs de la *N.R.F.* ne songeait à nier que leur action s'insérait dans le cadre de la « littérature française » : ce cadre on voulait à tout prix l'élargir en y intégrant la leçon de Nietzsche, celle de Dostoïewsky, mais on ne perdait pas de vue ce but : la création d'un nouveau classicisme. Les surréalistes, eux, se situeront — ou tenteront de se situer — hors de toute littérature; aussi leur esprit d'équipe différait-il totalement de celui de leurs aînés de 1913 et je crois que le mot esprit de secte s'applique mieux à leur cas : esprit des premières sectes agnostiques ou chrétiennes, esprit des sectes hérétiques du moyen âge.

En fait les membres du groupe — à peu d'exceptions près — vivent une vie communautaire et, à ce moment, on entre « en » surréalisme comme d'autres entrent « en » religion. L'entrée dans le groupe comportait certaines obligations, certains renoncements. Le mot de discipline convient mal ici car il évoque la notion de contrainte alors qu'il s'agissait toujours de libre adhésion. Celui qui s'affirmait surréaliste devait renoncer aux petites compromissions de la vie quotidienne : bientôt la collaboration aux journaux et même aux revues posera des problèmes ardus car l'exigence de pureté se fera de plus en plus impérieuse et imposera à certains un choix sans appel.

Mais l'observance des obligations n'était pas moins stricte que l'acceptation des renoncements. Ainsi il ne pouvait pas être question de ne pas accepter la vie de groupe. Ceux qui, pour des raisons souvent fort licites, ne se montraient pas assidus aux réunions, et celles-ci étaient quotidiennes, finissaient par paraître suspects de tiédeur ou de modérantisme. Un *bon* surréaliste ne pouvait pas refuser la « communion » — image affaiblie de la communion religieuse — qui leur était donnée chaque jour autour des guéridons de café. Etre surréaliste n'était-ce pas avant tout accepter

des règles de vie qui plaçaient hors du monde ceux qui s'y pliaient? On ne pouvait pas être surréaliste n'importe où : la présence était la condition indispensable de la persistance d'une sorte d'état de grâce. S'il n'était pas toujours présent, le membre du groupe ne pouvait pas appréhender ce que l'on peut appeler la réalité surréaliste du moment et cette appréhension exigeait, en même temps qu'une grande finesse d' « antennes », l'attention la plus éveillée, car il s'agissait d'une réalité mouvante qui, à certaines époques, se modifiait profondément en quelques jours, voire en quelques heures. La vie du groupe dépendait d'une série de rapports complexes qui s'établissaient d'une part entre Breton et ses amis et, d'autre part, entre le groupe et des milieux externes. Ces rapports se transformaient pour de multiples raisons : l'existence de rivalités personnelles — celles-ci ne furent jamais très violentes dans les débuts —, le jeu de forces passionnelles et très précisément de l'amour (la liberté de l'amour était parfois difficile à concilier avec les devoirs d'amitié). Mais c'était surtout l'irruption d'idées nouvelles soulevant de brusques ouragans spirituels qui bouleversait brusquement les rapports établis. C'est ainsi, par exemple, que la découverte du marxisme imposa, en moins d'un mois, un visage nouveau au surréalisme. Le membre du groupe qui demeurait absent pendant quelques mois, ou seulement pendant quelques semaines, perdait pied, littéralement. A son retour, mis en présence d'une réalité insolite, l'essence de celle-ci lui échappait parce qu'il ne pouvait pas remonter la filière des causes qui avaient donné vie à cette réalité. Or ces causes n'étaient jamais de nature uniquement idéologiques : elles relevaient toujours plus ou moins de l'état affectif, passionnel du groupe (l'avatar marxiste lui-même fut dicté par un mouvement affectif autant que par une évolution idéologique). Le « revenant » était donc contraint à une difficile réadaptation car il lui fallait apprendre à respirer, à son retour, dans une atmosphère nouvelle.

J'ai voulu montrer par quelques exemples que le désir des surréalistes : changer la vie, changer l'homme, n'était pas demeuré à l'état de souhait gratuit. Si l'homme en général s'est affirmé peu sensible à la promesse surréaliste, beaucoup parmi les membres du groupe sont parvenus, au prix d'une ascèse ardue, à croire que la *vraie vie* ne serait pas toujours *absente*. Rigaut, Crevel, Artaud, par cette ascèse, ont été conduits à la mort. Breton a écrit dans *les Vases communicants* : « On recherchera et je suppose que l'on trouvera les raisons vitales qui, initialement, nous auront fait préférer, à quelques-uns, agir ensemble que distinctement les uns des autres, quand cela eût abouti à la confection de divers papiers qui n'avaient en réalité l'agrément d'aucun d'entre nous... Ce minimum de dépendance librement acceptée aura eu aussi cet effet de reléguer au second plan de nos préoccupations ce qui n'était que brillant, qu'accessoire, puisque plus particulièrement propre à tel ou tel d'entre nous. A défaut de la discipline de classe, une discipline. »

Ces pages peuvent passer pour n'être que le commentaire de cette déclaration.

VICTOR CRASTRE.

Papillon d'obsidienne*

Mes frères, mes fils, mes oncles ont été tués. Au bord du lac de Texcoco, j'ai fondu en larmes. Du rocher, s'élevaient des tourbillons de salpêtre. Doucement, ils m'ont prise et déposée sur le parvis de la cathédrale. Je me suis faite si petite et si grise que beaucoup m'ont confondue avec un petit tas de poussière. Oui, moi, la mère du silex et de l'étoile, moi enceinte de la foudre! Je suis maintenant la plume bleue que l'oiseau abandonne à la ronce. Je dansais les seins dressés et tournoyant, tournoyant, tournoyant jusqu'à l'immobilité. Alors, commençaient de me surgir feuilles, fleurs et fruits. Dans mes flancs, l'aigle battait des ailes. J'étais la montagne qui engendre en rêve, la demeure du feu, la marmite primordiale où l'homme cuit pour devenir homme. Dans la nuit des paroles égorgées, mes sœurs et moi, nous tenant la main, nous sautons et chantons autour du I, *seule tour restée debout dans l'alphabet rasé. Je me souviens encore de mes chansons :*

La lumière à la gorge dorée
chante dans la verte épaisseur
la lumière, la lumière décapitée.

* Papillon d'obsidienne (Itzapapalotl), déesse parfois confondue avec Teteoninnon, Mère des dieux, et Tonantzin, Notre mère. Le culte de ces anciennes divinités mexicaines s'est fondu dans celui qui, depuis le XVI[e] siècle, est rendu à la vierge de Guadalupe.

On nous a dit : un sentier droit ne mène jamais à l'hiver. Maintenant, mes mains tremblent. Les mots me pendent de la bouche. Donne-moi un petit siège et un peu de soleil.

Jadis, chaque heure naissait de la légère buée de mon haleine, dansait un instant à la pointe de mon poignard et disparaissait par la porte resplendissante de mon petit miroir. J'étais midi tatoué et minuit tout nu, le petit insecte de jade qui chante parmi les herbes de l'aube et le rossignol d'argile qui convoque les morts. Je me baignais dans la cascade solaire, je me baignais en moi-même, noyée dans ma propre splendeur. J'étais le silex qui, dans la nuit, dégage les cols de l'orage. Dans le ciel du Sud, j'ai planté des jardins de feu, des jardins de sang. Leurs branches de corail frôlent encore le front des amoureux. Là-bas, l'amour est la rencontre de deux aérolithes au milieu de l'espace et non pas cette obstination de pierres se frottant pour s'arracher un baiser qui crépite.

Chaque nuit est une paupière que les épines n'arrivent pas à traverser. Et le jour ne finit jamais, n'en finit jamais de se compter lui-même, pulvérisé en monnaie de cuivre. Je suis fatiguée de tant de grains de pierres répandues dans la poussière. Je suis fatiguée de cette patience inachevée. Heureuse la femelle du scorpion que ses petits dévorent! Heureux le serpent qui change de chemise! Heureuse l'eau qui se boit elle-même! Quand ces images cesseront-elles de me dévorer? Quand finirai-je de tomber dans ces yeux déserts?

Je suis seule et chue, grain de maïs détaché de l'épi du temps. Sème-moi entre les fusillés. Je naîtrai de l'œil du capitaine. Pleus-moi, ensoleille-moi. Mon corps, labouré par le tien, doit devenir un champ où l'on récolte cent pour un. Attends-moi de l'autre côté de l'année : tu me rencontreras comme un éclair étendu au bord de l'automne. Caresse mes seins d'herbe. Embrasse mon ventre, pierre de sacrifices. Dans mon nombril, le tourbillon s'apaise : je suis le centre fixe qui

anime la danse. Flambe, tombe en moi : je suis la fosse de chaux vive qui guérit les os de leur chagrin. Meurs sur mes lèvres. Nais dans mes yeux. De mon corps, sourdent des images : bois dans ces eaux et rappelle-toi ce que tu as oublié en naissant. Je suis la blessure qui ne se cicatrise pas, la petite pierre solaire : si tu me frôles, le monde s'incendiera.

Prends mon collier de larmes. Je t'attends de ce côté du temps où la lumière inaugure un règne heureux : le pacte des jumeaux ennemis, l'eau qui fuit entre les doigts et la glace, pétrifiée comme une reine dans son orgueil. Là, tu fendras mon corps en deux pour épeler les lettres de ton destin.

6 janvier 1949. OCTAVIO PAZ.

(Traduit de l'espagnol par MARTINE et MONIQUE FONG.)



(Codex *Kingsborough.*)



Dorothea Tanning.

Potlatch des grands invitants
à leurs grands invités

LETTRE INÉDITE DU MARQUIS DE SADE

A MADAME DE SADE *

Les bienfaits se gravant dans mon cœur aussi avant pour le moins que les mauvais procédés, j'ai été sans doute sensible à la complaisance que l'on a eue, lorsque mon accident sur l'œil s'est déclaré, de permettre que l'homme qui me sert, restât, comme cela était dans les commencements, un instant avec moi lorsque je mange. Mais en m'accordant cela, on a oublié une chose essentielle : me prescrire l'étendue des choses dont je dois parler et celles dont il faut s'abstenir. *La médiocrité de mon génie ne me permettant pas d'en apercevoir les limites, il était essentiel de me faire recevoir* un code *relatif à cet objet. J'ai beau me creuser la tête pour chercher les sujets de parler les plus triviaux et les plus plats, je suis toujours assez malheureux pour m'attirer des rebuffades qui, comme vous croyez bien, se paieraient un peu cher, sans la parole d'honneur que j'ai donnée de laisser aux autres le soin de ma vengeance. Mais au moins faut-il qu'ils le prennent. J'ai cru être dévoré déjà deux fois, l'une pour avoir demandé* les noms des parrains du dauphin, *l'autre pour avoir*

* Cahier de quatre pages de 11,8 × 19 cm. Papier vergé léger. Cette lettre a été écrite au donjon de Vincennes en juillet 1783.

demandé si le chirurgien aurait bien du monde à dîner le jour de la fête. *Vous voyez bien, d'après cela, qu'il est nécessaire de m'envoyer un petit catalogue des choses que je peux dire, afin que je ne m'expose plus à lâcher des questions de cette gravité-là!*

Le nœud de tout cela, le voici. D'abord on m'a donné, et je l'ai toujours dit, un homme fort insolent; le sang épais et âcre de ce malotru-là s'aigrit et s'enflamme encore davantage par deux causes : la première, l'obligation de rester, c'est-à-dire de faire une chose humaine et honnête, deux cruelles conditions pour un homme de cette espèce-là; la seconde, cause de son désespoir, vient précisément de la simplicité et du sang-froid, ou du peu d'intérêt, de ma conversation. Je ne fournis rien aux rapports*; je ne prête rien* aux délations*; il n'y a pas ce qui s'appelle* de l'eau à boire avec moi, *moyennant quoi il est furieux, et ne pouvant* insolentiser *sur des questions sérieuses, il* récrimine *sur des misères, et tout cela ne rend pas ma vie douce. D'ailleurs, expliquez-moi ce que veut dire cet homme par son propos perpétuel :* Vous voulez me tirer les vers du nez! *Je n'entends pas cela, premièrement parce qu'il s'en faut du tout au tout que je le fasse, secondement parce qu'il me paraît qu'il est bien gauche et bien lourd de me dire :* Vous voulez me tirer les vers du nez. *Il en a donc, puisqu'il craint qu'on ne les lui tire? Et le voilà tout d'un coup avouant par la bêtise de son propos deux choses dont je ne me doutais pas, et qu'il y a du dessous de carte à tout ceci, et qu'il a le mot de l'énigme. Vous voyez s'ils sont fins, les gens que vous employez! Les voilà pourtant, mot à mot. En faisant tant que de nous avilir tous deux, votre mère et moi, elle en me consignant un geôlier, et moi en devenant le plastron des lazzis d'un geôlier, elle aurait dû, au moins, s'il était resté encore un peu de sentiment dans son âme de boue, faire passer les consignes de ces lazzis-là par des gens honnêtes qui, en les donnant, eussent pu recommander la politesse, la décence et l'honnêteté dont, pour l'honneur, et d'elle et de moi, une telle*



Dorothea Tanning.

infamie devrait être couverte. Mais ces grossièretés-là n'arrivant à cet homme, déjà fort grossier, que par un coquin plus grossier encore, ces gentillesses-là s'arrangeant entre ces deux drôles-là avec de grands éclats de rire, comme cela doit être sans doute, et cela devenant une espèce d'amusement pour eux, jugez comme ça doit être vendu, et jugez ce qu'est une créature assez odieuse, assez infâme, pour avoir mis en telle situation quelqu'un qui lui appartient d'aussi près! Je parle rarement de toutes ces platitudes-là et je n'en parle jamais qu'avec regret, mais comme personne n'est là quand cet homme agit, et qu'il peut vous vendre tout ce qu'il veut, il est

bon que, de temps en temps, je vous dise comment cela se passe, afin que vous puissiez juger au moins si cela va comme vous voulez.

Par exemple, aujourd'hui, j'ai fait rebattre mes matelas, et on m'a volé un quart de la laine. Est-ce un signal? Si cela est, donnez-lui pourboire, car non seulement il l'a fort bien fait, mais il m'a même très assuré qu'il fallait que mes matelas ne fussent pas rebattus ou qu'ils le fussent comme cela. *Raisonnement éternel et charmant! Il faut toujours avec ces gens-ci, ou que je me passe de la chose demandée, ou que je l'aie fort cher et fort mauvaise : il n'y a pas de milieu. Ce qu'on appelait autrefois les* brigands *en France ne rançonnaient pas plus impunément le malheureux paysan et n'avaient pas avec lui une logique plus conséquente. On peut le dire, il y a peu de ressemblance plus parfaite; et voilà ce qu'on appelle une maison de correction! C'est au milieu des vices les plus grossiers et les plus bas qu'il faut qu'un malheureux homme apprenne à chérir la vertu! Et c'est pour n'avoir pas respecté le cul d'une putain qu'il faut qu'un père de famille risque de n'être jamais aimé de ses enfants, parce qu'on l'en sépare, qu'il soit arraché des bras de sa femme, des soins de ses terres, qu'il soit volé, ruiné, déshonoré, perdu, qu'il ne puisse plus ni mener ses enfants dans le monde, ni s'y remontrer lui-même, qu'il soit le plastron et le jouet d'un tas de geôliers, la pâture de trois ou quatre autres scélérats, qu'il perde son temps, sa santé, son argent, et qu'il soit depuis sept ans renfermé comme un fou dans une cage de fer! Et tout cela, pourquoi? Quelles causes peuvent opérer de si grands effets? A-t-il trahi l'Etat? A-t-il comploté contre les jours de sa femme, de ses enfants, de son souverain? Point du tout; pas un mot de tout cela. Il a le malheur d'être convaincu que rien n'est moins respectable qu'une putain et que la manière dont on s'en sert doit être aussi égale que celle dont on pousse sa selle. Assurément, voilà des torts, des torts graves et qui méritent de perdre un homme.*

Si on allait dire au roi d'Achem, qui se fait servir par sept cents coquines à qui on donne trois ou quatre cents coups de fouet tous les jours pour la moindre faute, et qui essaient sur leurs têtes le sabre dont il se sert à l'armée, ou à l'empereur de Golconde, qui ne va jamais à la promenade que sur douze femmes arrangées en éléphant, et qui en immole douze de sa main chaque fois qu'il meurt un prince de son sang; si, dis-je, on allait dire à ces Messieurs-là qu'il y a en Europe un petit coin de terre ou un homme noir *soudoie tous les jours trois mille coquins pour savoir la manière dont les citoyens de ce petit coin (gens qui se disent* très libres) *donnent l'essor à la matière spermatique; et qu'il y a des cachots tout prêts, des échafauds tout dressés pour ceux de ces gens* très libres *qui n'ont pas encore pu comprendre qu'il y avait un grand crime à lâcher l'écluse à droite plutôt qu'à gauche; et que le plus petit échauffement de tête dans un moment comme celui-là, où la nature veut qu'on la perde et où l'homme noir*



Dorothea Tanning.

veut qu'on la garde, était puni de mort ou de prison de douze à quinze ans; si, dis-je, on allait annoncer cela aux rois que je viens de citer, convenez qu'ils auraient bien raison de faire enfermer comme un fou l'orateur... Mais c'est que ces gens-là ne sont point policés, qu'ils n'ont pas le bonheur d'être illuminés du flambeau du christianisme, que ce sont des esclaves, et que nous, au contraire, nous sommes très chrétiens, très policés et très libres.

O fabricateur de cette mauvaise petite boule ronde, toi qui d'un seul souffle en a peut-être placé dix milliards comme la nôtre dans l'immensité de l'espace, toi à qui la perte de ces dix milliards ne coûterait pas même un soupir, comme tu dois t'amuser de toutes les imbécillités des petites fourmis dont il t'a plu de parsemer tes globes, comme tu dois rire du roi d'Achem qui fouette sept cents femmes, de l'empereur de Golconde qui les mets en chevaux de poste et de l'homme noir qui veut qu'on garde sa tête quand on perd son f..... Bonsoir, ma petite femme [2].

MARQUIS DE SADE.

2. Cette lettre fera partie du second recueil des lettres inédites du marquis de Sade à paraître en 1950 aux Editions Georges Artigues, par les soins de Gilbert Lely.

SADE, PRÉCURSEUR D'UNE *WELTANSCHAUUNG* DE L'AMBIVALENCE

Vacillante ambiguïté!
HÉRACLITE.



TANT RÉSERVÉE LA POSSIBILITÉ QU'OFFRENT toujours les œuvres maîtresses d'être interprétées selon des sens multiples, contradictoires en apparence mais complémentaires, nous espérons pouvoir montrer Sade sous l'aspect d'un précurseur génial des représentants les plus authentiques de la pensée moderne dans les divers secteurs de la connaissance. En tout cas, nous aurons voulu voir en lui, dans cette étude [1], l'esprit assez universel pour figurer la première incarnation

de la conception romantique de l'art qui allait triompher au temps de la génération qui le suit;

de la psychanalyse — ce qui ne laisse pas de concilier dans son œuvre les genres divergents de la littérature d'imagination et de la psychologie spéculative;

d'une philosophie se référant à la fois au courant éternel de l'irrationnalisme et au thèses naturalistes, matérialistes et athées d'un XVIIIe siècle printanier;

d'une éthique qui entreprendra peut-être, au soir de l'humanité, d'opposer à la morale dogmatique, religieuse ou séculière, une science, en même temps spéculative et normative, des mœurs;

d'une *Weltanschauung* [2] de l'ambivalence;

et, en politique, de l'anarchie la plus pure.

....

1. Ces fragments, dont certains sont ici abrégés et condensés, sont extraits d'un ouvrage à paraître : *le Marquis de Sade en Normandie.*

2. Nous employons volontiers ce terme à défaut d'une expression française. Il convient à toute conception très générale de l'univers, sans impliquer, comme le terme français « métaphysique » ou l'allemand *metaphysik*, l'idée d'un recours à quelque transcendance. On le trouve, en particulier, dans l'ouvrage de Bleuler : *Naturgeschichte der Seele und ihres Bewustwerdens,* au chapitre final, précisément intitulé : *Lebens- und Weltanschauung.* Ce chapitre commence ainsi : « Il est inexact que l'on ne puisse se faire une conception générale du monde et de la vie dans le cadre du matérialisme... » Bleuler y prévoit qu'une généralisation de sa théorie psychologique de l'ambivalence pourrait entraîner l'édification systématique d'une philosophie matérialiste du relativisme.

C'est en fonction de Sade qu'a été créé, comme on sait, le vocable « sadisme », avant l'invention duquel on n'avait pas, semble-t-il, la notion claire de ce qu'il désigne, à savoir la tendance instinctive à infliger la douleur, tendance pouvant déterminer ou non des manifestations morbides. Il est maintenant contesté que Sade ait réprimé cette tendance moins qu'aucun autre et bâti sur la condamnation de sa répression le système de sa pensée. Un des esprits les plus paradoxaux de notre époque, M. Jean Paulhan, est même allé jusqu'à prétendre[3] que le personnage de Justine, prototype de vertu et de masochisme, avait le privilège de représenter dans l'œuvre de Sade le caractère même de celui-ci. Notre ami Gilbert Lely soutient de son côté[4] que les personnages de Sade, dans la mesure où ils incarneraient un sadisme sans contre-partie masochique ou un masochisme sans contre-partie sadique, ne pourraient être que des abstractions puisque chacune de ces deux tendances « ne se manifeste jamais chez un même individu qu'accompagnée de son contraire inséparable ». Une abstraction, telle serait, en effet, selon Lely, Justine, imaginée par Sade en vue seulement « de la démonstration de sa thèse pessimiste sur les conséquences de la vertu ». Tous les autres personnages de Sade seraient conformes à la réalité psychologique du sado-masochisme, reconnue par la psychanalyse à l'exclusion du sadisme et du masochisme purs.

....

Chez Juliette, nous voyons, à l'occasion, se conjuguer sadisme et masochisme. Reportons-nous à l'interrogatoire qu'on lui fait subir lors de sa réception à la « Société des Amis du Crime » :

— Aimez-vous le fouet?

— J'aime à le donner et à le recevoir!

Tel est également Sade. La procédure de l'affaire de Marseille nous apprend que le marquis, après avoir donné aux prostituées les bonbons qui devaient déterminer chez elles des intoxications d'ailleurs assez bénignes, s'est livré sur certaines d'entre elles à des sévices (fustigation) et en a subi de leur fait et du fait de son valet (fustigation et humiliation morale — huit cent cinquante-neuf coups reçus; il veut qu'on l'appelle Lafleur et il appelle lui-même son laquais : « Monsieur le Marquis! »).

....

Qui ne serait tenté d'assimiler la résultante sado-masochiste à quelque synthèse démontrant une fois de plus la forme dialectique de l'esprit? Ce n'est pas si simple! Saint-Fond affirme son sadisme comme thèse lorsqu'il déclare à Juliette : « Ma fierté est telle que je voudrais être servi à genoux, ne jamais parler que par interprète à toute cette vile racaille qu'on appelle le peuple! » Il se voit opposer son propre masochisme comme antithèse lorsque Juliette lui demande si les caprices humiliants de son libertinage ne l'obligent pas à descendre d'une telle hauteur. Mais sa réponse n'est pas la synthèse qu'on pourrait attendre. Son masochisme passager confirme, selon lui, la stabilité de son sadisme : « Pour des têtes organisées comme les nôtres, cette humiliation sert délicieusement notre orgueil. » Doit-on généraliser ce propos de Saint-Fond, que l'on peut tenir pour exprimant la logique particulière de Sade aussi bien que la primauté

3. SADE, *les Infortunes de la Vertu*, introduction de Jean Paulhan. (Ed. du Point-du-Jour, 1946.)

4. *D. A. F. de Sade*, par Gilbert Lely. (Paris, Pierre Seghers, 1948.)

de son sadisme personnel, et prétendre que, dans le développement d'une triade, la synthèse détruit l'antithèse et reproduit la thèse. Il resterait alors bien peu de la dialectique.

Plus que celle-ci, tout au moins sous sa forme hégélienne, la psychanalyse paraît, de prime abord, s'accorder avec la démarche sadiste :

« En ce qui concerne le paire contrastée sadisme-masochisme, dit Freud [5], voici comment on peut se représenter le processus :

« *a*) Le sadisme consiste en actes de violence, en affirmation de puissance contre une autre personne prise pour objet;

« *b*) Cet objet est abandonné et remplacé par soi-même. Ce retournement contre soi implique une transformation en but passif du but pulsionnel actif;

« *c*) Une nouvelle personne extérieure est recherchée en tant qu'objet, mais elle doit, par suite du changement de but réalisé, assumer le rôle de sujet.

« Le cas *c*) est celui que l'on appelle communément masochisme. La satisfaction s'y produit aussi par la voie du sadisme primitif, en ce que le moi passif retourne imaginairement à sa place primitive, à présent abandonnée au sujet extérieur. L'existence d'une satisfaction masochique plus directe est tout à fait douteuse. Un masochisme primitif qui n'émanerait pas du sadisme, de la façon que nous venons de décrire, semble bien ne pas exister. »

Pourquoi donc a-t-il fallu que Freud, sacrifiant lui aussi, semblerait-il, à la dialectique, ait cru devoir, sous la forme d'un article ultérieur [6], opposer à sa thèse une antithèse et se soit rallié à l'opinion contraire. Ceci prouve combien les théories, quelles qu'elles soient, ont du mal à s'adapter au réel. Aussi bien, pour montrer combien Sade était averti de la réalité psychique, qui reste, encore après Freud, un objet glissant entre les mains de la science, n'est-il que de demander à Noirceuil de compléter la théorie des pulsions instinctives :

— Noirceuil, dit Saint-Fond pendant que nos petites novices se rôtissaient, explique-nous, je t'en conjure, avec ta métaphysique ordinaire, comment il est possible d'arriver au plaisir, soit en voyant souffrir les autres, soit en souffrant soi-même!

— Ecoutez-moi, dit Noirceuil, je vais vous démontrer cela [7]...

....

M. Maurice Blanchot, qui serait l'exégète le plus sérieux de Sade s'il déduisait toutes les conséquences de ses constatations critiques, admet [8] que la découverte de la composante masochique est de nature à raffermir notre espoir de pénétrer quelque jour au cœur même du système sadiste. Sade serait, selon lui, « l'homme de l'égoïsme intégral », c'est-à-dire « celui

5. *Les Pulsions et leurs Destins,* 1915, recueilli en français dans *Métapsychologie* (Traduction Marie Bonaparte et Anne Bermann, Gallimard, éd.).

6. *Le Problème économique du Masochisme,* 1924, traduction française de Ed. Pichon et H. Hœsli dans la *Revue française de Psychanalyse,* II, 2, 1928.

7. Suit un passage trop long pour avoir place ici. Noirceuil répond à la question étrangement moderne de Saint-Fond dans un langage qui fait penser à celui du *Discours sur les Passions de l'Amour.* Mais sa démonstration s'appuie sur des conceptions matérialistes renouvelées de l'atomistique épicurienne. On y retrouve également les influences conjuguées des gnostiques licencieux du second siècle, de La Mettrie, de d'Holbach et, d'une façon générale, de ceux d'entre les philosophes du XVIIIe siècle sur lesquels plane encore l'ombre de Spinoza.

8. *Lautréamont et Sade,* par M. Blanchot, Editions de Minuit, 1949.

qui sait transformer tous les défauts en goûts, toutes les répugnances en attraits ». Il n'est pas interdit de penser, en effet, que ce point de vue soit susceptible de prolongements métaphysiques. Procédant de la psychologie, il éclaire de vives lueurs, en tout cas, la morale de Sade. Il n'est plus possible aujourd'hui de considérer les impératifs de l'éthique sans les rapporter aux tendances affectives. L'égoïsme de Sade, s'il rend compte de son comportement ambivalent dans l'ordre affectif, doit, dans la mesure où le psychologique et le moral ne sont que des aspects conventionnellement séparés d'une même réalité psychique, rendre compte, comme d'un comportement également ambivalent, de son attitude morale. Celle-ci nous apparaît bien telle. Sade, tout à la fois, multiplie, dans ses œuvres, les discours où ses héros font unilatéralement l'apologie du crime et se flatte de n'avoir voulu, par là, que montrer l'horreur du mal et qu'en détourner son public. Lui faire, comme Lely [9], confiance lorsqu'il exprime ainsi des prétentions à la vertu traditionnelle, c'est vraiment trop simpliste. L'accabler, comme Janin et comme l'opinion qui a fait sa détestable renommée, ne l'est pas moins. Une ligne de conduite à tout le moins sinueuse dans la vie, une position de moraliste acrobatique ou qui nous paraît telle, cela relève d'une même ambivalence foncière qui seule permet, sinon déjà d'expliquer la complexité du cas, du moins de proposer à son endroit un principe d'explication. Les lettres récemment découvertes et publiées par Lely [10], nous révèlent un être entretenant à l'égard de ses proches et singulièrement de sa femme des sentiments inextricables, assailli de velléités contradictoires à tout moment, jugeant ses actes à ceux d'autrui selon des critères qui nous échappent encore mais qui, dans leur ambiguïté, n'en constituent pas moins certainement le tuf d'une morale systématique, la même qui préside aux faits et gestes de ses héros. Morale dont le principe pourrait bien être, en effet, l'égoïsme éminent qui forge ses impératifs, comme l'éthique nietzschéenne, en un lieu surhumain où le bien et le mal n'ont pas été séparés par un couperet dérisoire. Sade, libéré d'une hantise qui n'est pas sans rapport avec le complexe de castration, celle de la scissiparité morale, a pu se montrer, *en même temps*, le protecteur aimé des paysans de La Coste, le contempteur téméraire de la peine de mort sous la Terreur,

9. Qui écrit dans son *D. A. F. de Sade* : « A la thèse de l'objectivité de Sade se rattache l'incrimination de ce raisonnement de basse police qui tend encore de nos jours à établir une conformité plus ou moins étroite entre l'auteur des *120 Journées de Sodome* et les personnages de ses romans. Pourtant qui oserait accuser Shakespeare des meurtres commis par Richard III? Qui voudrait imputer au docteur Koch les ravages du bacille auquel il a donné son nom? Le docteur Eugen Duehren avait depuis longtemps fait justice d'une identification aussi injuste qu'inféconde en déclarant qu' « on ne doit pas déduire sans façon le caractère du marquis de Sade du contenu de ses ouvrages, attendu que le crime y est souvent flétri, de même que le vice ».

10. Sous le titre : *l'Aigle Mademoiselle...* (Les Editions Georges Artigues, 1949). Dans ses commentaires, Lely continue à chercher un Sade innocent. Mais en vain! Dans la lettre IV, à sa femme, du 20 février 1781, Sade voudrait se justifier de toutes les accusations portées contre lui postérieurement à l'affaire de Marseille. Lely qui souligne la rigueur de l'argumentation du marquis et se range à ses conclusions doit pourtant reconnaître que l'accusation de maquerellage professionnel portée et réitérée par Sade à l'encontre de sa chambrière, Nanon Sablonnière, est « sujette à caution ». Il s'agit là d'un point important du plaidoyer. Pourquoi, si cette affirmation de Sade est contestable, ses dénégations et ses alibis ne le seraient-ils aussi bien? Mais quittons vite ce ton de chicane policière et reconnaissons à Sade, comme à tout esprit libre, le droit de se contredire, droit que nous voudrions voir, nous aussi, mentionné dans la Constitution de l'Etat, si nous admettions — ce dont le dieu des anarchistes nous garde — qu'il puisse exister légitimement une Constitution et un Etat.

le vieil amant dévoué de la dame Quesnet et l' « abominable scélérat » dont parle Janin, traqué et châtié pour des actes qu'il n'a pas suffi de lui imputer à crimes pour qu'il se sente souillé, qu'il ne suffit pas de nier pour qu'il en soit lavé, mais dont il ne sera vraiment absous que lorsque la science, selon ses propres paroles, voudra bien, « portant une main hardie dans le cœur humain, en offrir à nos yeux les gigantesques égarements ».

....

Le satanisme de Saint-Fond, que ses deux interlocutrices, Juliette et lady Clairwill, réprouvent comme émanation d'un système théiste, postule surtout la relativité du bien et du mal : « Je lève les yeux sur l'univers, dit Saint-Fond, je vois le mal, le désordre et le crime y régner partout en despotes. Je rabaisse mes regards sur l'être le plus intéressant de l'univers, je le vois également pétri de vices, de contradictions, d'infamies. Quelles idées résultent de cet examen? Que ce que nous appelons improprement le mal ne l'est réellement point et que ce mode est d'une telle nécessité aux vues de l'être qui nous a créés qu'il cesserait d'être le maître de son propre ouvrage si le mal n'existait pas universellement sur la terre. Bien convaincu de ce système, je me dis : il existe un Dieu; une main quelconque a nécessairement créé tout ce que je vois, mais elle ne l'a créé que pour le mal, elle ne se plaît que dans le mal, le mal est son essence, et tout celui qu'elle nous fait commettre est indispensable à ses plans; que lui importe que je souffre de ce mal pourvu qu'il lui soit nécessaire. Ne semble-t-il pas que je sois son enfant chéri? Si les malheurs dont je suis accablé depuis le jour de ma naissance jusqu'à celui de ma mort prouvent son insouciance envers moi, je puis très bien me tromper sur ce que j'appelle mal. Ce que je caractérise ainsi relativement à moi est vraisemblablement un très grand bien relativement à l'être qui m'a mis au monde et si je reçois du mal des autres, je jouis du droit de le leur rendre, de la facilité de leur en faire le premier. Voilà dès lors le mal un bien pour moi comme il l'est pour l'auteur de mes jours relativement à mon existence. Je suis heureux du mal que je fais aux autres comme Dieu est heureux de celui qu'il me fait. Il n'y a plus erreur que dans l'idée attribuée au mot; voilà et le mal nécessaire et le mal un plaisir; pourquoi, dès lors, ne l'appellerai-je pas un bien? »

....

C'est à Eugen Bleuler que nous devons la notion d'ambivalence. Il a créé le terme en 1911, dans son ouvrage *Dementia præcox oder Gruppe der Schizophrenien* qui fait partie du célèbre *Traité* d'Aschaffenburg. L'ambivalence y est définie comme une disposition d'esprit du schizophrène qui lui permet d'exprimer simultanément des états psychiques opposés. Mme Juliette Boutonnier, dont on connaît les remarquables travaux sur l'*Angoisse* [11], a consacré sa thèse de médecine à la *Notion d'Ambivalence* [12]. De l'une de ses observations, extrayons ce dialogue entre médecin et malade :

— Comment va votre mère?

— Elle ne se porte pas bien! Elle se porte admirablement bien! Elle se porte admiration!

11. Presses Universitaires, 1945.
12. Legrand, 1938.

Par extension, Bleuler a dû admettre que l'ambivalence est aussi la forme normale de la fonction psychique, chaque tendance de notre être résultant de composantes positives et négatives. Le normal ferait, selon Bleuler, la somme algébrique des valeurs relatives alors que le schizophrène, considérant les forces composantes en valeur absolue, n'arriverait pas à constituer la résultante[13]... Pourtant, dans l'exemple qui précède, où la réponse du malade peut être envisagée comme une triade dialectique, il est possible de discerner un terme synthétique : « Elle se porte admiration ! » (phrase dont la signification nous échappe d'ailleurs) et de retrouver dans celui-ci l'un des termes antagonistes (« Elle se porte admirablement bien ! ») plus apparemment que l'autre (« Elle ne se porte pas bien ! »). C'était le cas, on s'en souvient, dans le dialogue entre Juliette et Saint-Fond. Dans la tirade sataniste de ce dernier, il est aussi possible de reconnaître, si l'on y veut bien chercher une sorte de synthèse tacite du bien et du mal, la prépondérance définitive du principe de Satan.

Bleuler distinguait, à l'origine, une ambivalence affective, une ambivalence de la volonté et une ambivalence intellectuelle, ce qui n'allait pas sans accorder trop de réalité aux catégories abstraites de la psychologie classique. A cette époque, où la théorie de l'ambivalence était encore en gestation, Bleuler avait comme assistant, depuis 1906, C.-G. Jung. Tous deux devinrent vite les amis de Freud,[14]. L'influence de celui-ci suffit à expliquer que, par la suite, Bleuler ait ramené toute sa théorie de l'ambivalence à l'affectivité, la primauté de l'ordre affectif étant l'une des caractéristiques essentielles de la psychologie freudienne. Mais Freud lui-même a dû quitter l'ordre affectif et même le domaine de la psychologie pure quand il a voulu tirer les conséquences ultimes de ses travaux[15]. Ayant constaté que les pulsions instinctives (sado-masochisme, exibitionnisme-voyeurisme, intersexualité, etc.) oscillent entre deux pôles contraires, il a découvert les axes de polarité plus généraux de la vie psychique (moi — non-moi, plaisir — déplaisir, activité — passivité, etc.), ce qui l'a conduit à une théorie des antithèses de l'esprit (principe du plaisir — principe de réalité, instinct de vie — instinct de mort).

La théorie générale de l'esprit et du monde vers laquelle Freud et Bleuler ne laissent pas de tendre est en voie de constitution depuis une époque indéterminée. Issue du fond des âges, une tradition s'est perpétuée, témoignant toujours de sa combustion spirituelle par des points incandescents, laissant fuser parfois des escarbilles éblouissantes. D'Héraclite jusqu'à nous, malgré le succès millénaire du rationalisme catégorématique, quelques secrets se sont propagés à travers des esprits initiés ou seulement inspirés. Une théorie générale de l'esprit fondée sur la notion d'ambivalence est irréductible à la logique des catégories, la notion d'ambivalence étant la négation pure et simple de celle de catégorie. Bleuler, au temps de ses premiers travaux sur l'ambivalence a donné comme exemple d'ambivalence intellectuelle le cas d'un malade qui répondait quand on l'interrogeait sur son *identité* :

13. Devons-nous considérer que le vocabulaire de la mécanique rationnelle, dont il est fait ici un usage métaphorique, est plus suspect que celui de la dialectique ou que celui — encore en voie de fixation — de la psychanalyse?

14. De 1908 à 1914, paraît sous la direction de Bleuler et Freud le *Journal des Recherches psychopathologiques et psychoanalytiques,* dont G.-G. Jung était le rédacteur en chef.

15. Cf. *Métapsychologie,* en particulier : *Les Pulsions et leurs Destins.*

— Je suis le docteur A. Je ne suis pas le docteur A.

On ne manquera pas de rapprocher cette réponse de la critique faite par Hegel[16] des principes d'identité et de non-contradiction. La dialectique hegelienne ne saurait être isolée sans périr d'un vaste contexte où prennent place jusqu'à celle de Sade toutes les œuvres ressortissant à la tradition vénérable dont je viens de parler, de même qu'à l'époque moderne, tout ou partie du romantisme, du marxisme, de l'éthique nietzschéenne, de la psychanalyse, de la théorie de la relativité et du surréalisme.

L'opposition freudienne du principe du plaisir et du principe de réalité par exemple, s'inscrit dans un tel système pour y rendre compte, comme l'a montré Breton, de l'humour, attitude humaine relevant au premier chef de l'ambivalence en ce qu'elle suppose le sentiment d'un triomphe subjectif n'excluant pas le sentiment antagoniste de l'adversité du monde extérieur intégralement maintenue. Si nous voulions voir dans l'humour une synthèse, il faudrait constater là encore la suprématie de l'un des termes antagonistes, le principe du plaisir utilisant à son profit et au détriment du principe de la réalité des manifestations d'hostilité qui sont les émanations même de celui-ci. L'ironie romantique, souriante et sceptique chez Lessing et chez Gœthe, systématique chez Frédéric Schlegel, se voulant tragique chez Kierkegaard[17], ne se différencie de l'humour freudien qu'en tant qu'elle procède d'une conception idéaliste du monde. « Cette position, dit Hegel [18] de l'attitude ironique, la plus haute de la subjectivité, ne peut surgir qu'à une époque de haute culture où le sérieux de la foi est submergé et où la conscience n'a son essence que dans la vanité de toute chose. » Les lettres de Sade récemment publiées par Lély font apparaître en toute lumière l'humour de Sade, qui se manifestait voilé de rigueur imperturbable dans l'outrance de ses romans. La lettre XVII[19] est à cet égard particulièrement révélatrice. Elle préfigure, selon Lély, la fameuse lettre de Nietzsche du 4 janvier 1889, que Breton tient[20] pour « la plus haute explosion lyrique » du philosophe de *Saint-Janvier* en même temps que pour le joyau d'humour noir dont est diadémée son œuvre, laquelle « tend... à fortifier le « surmoi » en accroissement et en élargissement du moi (le pessimisme présenté comme source de bonne volonté, la mort comme forme de la liberté, l'amour sexuel comme réalisation idéale de l'unité des contradictoires; « s'anéantir pour redevenir »)». Nietzsche, dont la morale est, pour employer ses propres mots, « l'accentuation de tous les contrastes et de tous les abîmes », constitue un trait d'union indispensable entre Sade et Freud.

Un autre trait d'union, c'est Baudelaire qui, dans l'*Heautontimoroumenos*, avait rapporté directement l'ironie romantique à l'ambivalence du sado-masochisme :

16. L'essentiel de la pensée hégelienne sur ce point est trop connu pour que je cite ici l'un des textes qui l'expriment. Il faudrait d'ailleurs se reporter à l'ensemble du livre II de la *Grande Logique.*

17. Malgré les griefs que nous avons contre Kierkegaard (cf. notre article sur les *Etapes du Chemin de la Vie* dans *Paru,* n° 51, février-mars 1949), force nous est de reconnaître son sens génial de l'ambivalence. Selon lui, l'angoisse est « une antipathie sympathique et une sympathie antipathique ». Aussi bien : « L'homme ne peut pas fuir l'angoisse, car il l'aime et il ne peut à vrai dire l'aimer car il la fuit. » (*Le Concept d'Angoisse,* trad. Tisseau, Alcan, 1935.)

18. *Philosophie du Droit.*

19. A sa femme, des 19 et 22 [septembre (?) 1783].

20. *Anthologie de l'Humour noir* (Paris, Sagittaire, 1940).

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la divine Ironie
Qui me secoue et qui me mord?
....
Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Ambivalente au même titre que celle de l'humour-ironie est la structure du hasard. Celui-ci, qui ne peut exister comme tel que relativement à l'homme, est bien plus un sentiment humain qu'un phénomène de la nature. Disons de lui seulement, ici, qu'il réside, selon Breton [21], dans le besoin que nous avons « d'interroger passionnément certaines situations de la vie qui caractérise le fait qu'elles paraissent appartenir à la fois à la série réelle et à une série idéale d'événements ».

Ce sont, en définitive, toutes les manifestations de l'esprit de l'homme qu'il faudrait produire pour épuiser les exemples d'ambivalence. Celle-ci n'est-elle pas la caractéristique par excellence de cet esprit même? Pourquoi faut-il que l'idéologie qui domine en Occident depuis la platonisme et la philosophie péripatéticienne ait chargé notre bagage de notions dont le poids absolu nous écrase : le Laid, le Beau, le Mal, le Bien, le Faux, le Vrai? Mme Boutonier, qui n'a peut-être pas pensé qu'elle s'attaquait, ce disant, à ces superstitions gréco-chrétiennes, fait tout simplement remarquer que l'hiver est mauvais pour le promeneur et bon pour le skieur. Une plus haute instance de la relativité de toutes choses, en même temps que de l'ambivalence universelle de notre esprit, c'est la coexistence constatée par Freud des instincts attachés à la fusion de deux cellules germinales et de ceux qui tendent à substituer à l'instabilité de la vie la stabilité de l'état inorganique. Nous ne croyons pas que ces principes, le principe du plaisir-instinct de vie et le principe de réalité-instinct de mort, puissent trouver leur résultante synthétique dans l'idée chrétienne de vie éternelle. La croyance à la « vie » éternelle correspond à l'aspiration vers la stabilité définitive, au désir du néant, ce qu'exprime, avec moins d'hypocrisie que le dogme chrétien, la notion extrême-orientale du nirvâna Mais il s'agit là d'une pseudo-synthèse reproduisant la négation. Les quelques exemples que nous avons eu l'occasion d'examiner plus haut tendent à montrer, selon nous, que toute synthèse véritable reproduit l'affirmation et la confirme sur un mode éminent et viril. Sera, pensons-nous, de cet ordre la synthèse générale du monde que nous attendons, celle qui, pour atteindre la fin d'une tradition plus ancienne que le christianisme et le rationalisme, devra coïncider avec le « point suprême » de l'esprit, celui « d'où, selon le *Second Manifeste du Surréalisme*, la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le haut et le bas, cessent d'être aperçus contradictoirement ».

HENRI PASTOUREAU.

21. *Limites non frontières du Surréalisme*, dans la *N.R.F.*, n° 281 (1er février 1937).



Slavko Kopac.

La Clivadière

L'homme présenta une carte où je lus sa profession : mécaneur-légisériste. « Avez-vous pratiqué l'excavation des clènes vrissés? », lui demandai-je. Il eut un sourire supérieur : « Je n'ai fait que cela depuis dix ans. » D'un signe, je l'invitai à me suivre.

Parvenu près du lampadaire, je m'accroupis pour me mettre en tenue. Il en fit autant avec beaucoup d'aisance. Afin de l'éprouver, je déplaçai la gynancelle de 9 lignes. Immédiatement, il me signala mon erreur. « Un technicien compétent, pensai-je, mais saura-t-il arlifler? » Et le souvenir de tant de brillants sujets qui jamais, jamais n'avaient su arlifler vint tempérer ma sympathie naissante. Il fallait rester prudent, jouer serré car, après tout, ce n'était sans doute encore là qu'un esprit superficiel comme les autres, un de ces êtres légers qui savent toutes les réponses et qui, devant l'expérience décisive, inévitablement s'effondrent.

« L'astonce fume dans le bain d'escrame », dis-je avec indifférence. L'homme blémit : « Mais alors la clanche va sabler », cria-t-il d'un ton où perçait l'angoisse. Je l'aurais embrassé. Pourtant j'ajoutai, me maîtrisant : « L'asphulde boit ». Ce fut un comble. Hors de lui, l'homme se précipita et, brisant la droche pallasée, il pressa de toutes ses forces sur l'iglotule médiane.

Quand il revint vers moi, très pâle, je ne pus me retenir de le considérer avec tendresse. De nouvelles précautions semblant désormais superflues, je décidai de ne plus tergiverser davantage et, démasquant la porte basculante du bélisseur, je poussai l'homme dans l'estrangeon.

« Ne prenez pas garde aux rugissements, murmurai-je, c'est ici que mon hipponogame phaléneux plavoule. » Au même moment, la bête immonde apparut au détour du couloir et glotta. Ses yeux étincelaient et, appréhendant quelque catastrophe, je me plaçai en avant de l'homme. Mais celui-ci, m'ayant doucement écarté, s'avança vers l'animal qui lui tendit la patte. Ils se connaissaient.

ROBERT LEBEL.



Slavko Kopak.

LA SOUPE DÉSHYDRATÉE



POUR LE GRAND PUBLIC, LES AZTÈQUES REPRÉSENTENT à eux seuls le Mexique précolombien : comme si les Romains occupaient toute l'antiquité classique! Je ne connais pas encore l'album de M. Hartmann, préfacé par M. Soustelle, dont M. Charles Estienne fait état dans son article de *Combat* du 27 juillet dernier [1]. Je tiens cependant pour impossible qu'il ait commis l'erreur d'attribuer Chichen Itza à la culture aztèque ou qu'il ait laissé planer sur ce point une obscurité telle qu'on puisse confondre deux civilisations séparées par un intervalle de près de dix siècles et qui se sont développées à des milliers de kilomètres l'une de l'autre. Le lecteur de cet article est cependant obligé de conclure que Mitla, centre zapotèque, et Chichen Itza, cité maya et tolteco-maya, relèvent de la civilisation aztèque. Cette erreur, pour grave qu'elle soit, me paraît provenir d'un lapsus aisément rectifiable. Il n'en va pas de même des affirmations fausses ou prêtant à confusion qui l'accompagnent. Il est, en effet, parfaitement inexact que les arts précolombiens soient abstraits sous prétexte qu'ils « n'imitent rien des formes du monde extérieur ». A ce compte-là, le triangle maçonnique, la croix gammée ou non et presque toute l'héraldique, par exemple, ressortiraient à l'art abstrait. S'il est vrai que les arts de l'ancien Mexique, parfois, n'empruntent rien, en apparence, au monde extérieur, cela vient de la décantation qu'ils ont subie à travers de nombreux siècles, décantation à laquelle ont contribué de multiples cultures, parfois très différentes les unes des autres, si bien que ce qui semble abstrait, parce que géométrique, symbolise tout simplement, disons le serpent à plumes, être irréel, mais non moins que les aigles bicéphales de telles armoiries anciennes. C'est le cas, si je ne m'abuse, de certaines décorations de Mitla, qui sont probablement reproduites dans l'album de M. Hartmann.

Ni les cultures mexicaines de jadis ni, à plus forte raison, celles de régions plus attardées comme l'Océanie, ne peuvent être annexées par

1. En revenant de vacances, j'ai constaté que cet album était dû à M. Pierre Verger. M. Hartmann l'avait édité avant la guerre et vient de le réimprimer. Il y a donc, là aussi, une erreur matérielle de M. Charles Estienne.

l'abstractivisme pour la simple raison que, plus on remonte vers les cultures primitives moins on y trouve d'abstraction réelle. La preuve en est que certaines peuplades de l'Amazonie, par exemple, ne disposent d'aucun mot abstrait dans tout leur vocabulaire. Comment, dans ces conditions, pourraient-ils imaginer un art abstrait que rien, pas un mot, ne relierait à la vie? Bien qu'incomparablement plus évoluées que ces tribus primitives, les peuples de l'ancien Mexique n'avaient certainement pas un vocabulaire abstrait bien étendu. Or la conception d'un art abstrait suppose l'existence parallèle ou peut-être préalable d'une spéculation abstraite avec une terminologie correspondante. Pour les anciens Mexicains comme pour les archéologues d'aujourd'hui, même s'ils s'avouent impuissants à en déchiffrer le sens, il n'y a rien d'abstrait dans l'art précolombien. C'est tellement vrai que des couleurs représentaient les directions afférentes aux quatre points cardinaux et décoraient les entités qui, parfois, y étaient liées.

Ceci m'amène à l'art abstrait que défend M. Charles Estienne.

Il a — toujours dans l'article mentionné plus haut — posé nettement la question : « Vous nous dites que le langage plastique se suffit à soi-même. Bien. Mais un langage sert toujours à exprimer quelque chose... et, au surplus, l'art peut-il se séparer de la vie? Bref, qu'y a-t-il derrière les formes abstraites? Quel est leur contenu? » Je dis qu'il a bien posé la question. Il n'en va malheureusement pas de même pour la réponse parce que l'art abstrait constitue une équivoque par lui-même. Partant de cette équivoque, on ne peut aboutir qu'à pis encore. En réalité, l'art abstrait, os sans viande et sans moelle, n'existe pas s'il ne s'astreint à figurer plastiquement des opérations mathématiques ou à juxtaposer des plaques de couleur plus ou moins harmonieusement distribuées sur la toile. C'est abusivement qu'on classe Kandinsky, Miró et même Arp parmi les artistes abstraits. Kandinsky a toujours rejeté cette étiquette et a expliqué à maintes reprises le sens concret des figures qui composent ses tableaux. Miró, peintre abstrait? Laissez-moi rire. L'œuvre de Miró est un excellent exemple de cette décantation dont je parlais tout à l'heure à propos de l'art précolombien du Mexique. Ses tableaux d'autrefois (*la Ferme, Terres labourées,* etc.) sont parfaitement figuratifs, au plein sens du terme. Nul ne pourra prétendre le contraire. Au stade suivant, on voit ses figures se simplifier, se dépouiller, se réduire à l'essentiel et se contracter en symboles, en une sorte d'écriture qui lui est propre. Il retrace, en raccourci, une évolution similaire à celle de l'art précolombien du Mexique, des Olmèques et des cultures archaïques contemporaines de ceux-ci à certaines productions des Mayas, Zapotèques, Aztèques, etc. Quant à Arp, un des plus grands poètes de ce temps et sans doute le plus concret, il serait nécessaire qu'il fût doué d'une faculté de dédoublement de sa personnalité sans précédent historique, pour se révéler abstrait lorsqu'il s'exprime plastiquement. Concret devant sa table, il deviendrait abstrait un pinceau à la main. On pourrait épiloguer longtemps sur la vertu miraculeuse du pinceau!

Je reviendrai maintenant au texte de M. Charles Estienne : « Vous nous dites que le langage plastique se suffit à soi-même. » Je me refuse à accepter un seul instant qu'il soit divorcé de la vie s'exprimant par le

langage tout court. Nous serions alors contraints d'admettre un nombre croissant de langages dépourvus de toute intercommunication, un nombre de mondes augmentant sans cesse, tendant à l'infini, plus étrangers les uns aux autres et plus distants entre eux que la terre de Jupiter ou Pluton, ce qui ne tient manifestement pas debout. S'il en était ainsi, chacun arriverait à parler pour soi seul un langage de sourd. Il faut donc que le langage plastique soit réductible au langage tout court, donc contenu dans celui-ci. Si le langage contient la plastique, il s'ensuit que le langage plastique ne se suffit pas à soi-même puisqu'il est en grande partie réductible au langage tout court. On ne peut pas, en effet, supposer un seul instant que l'homme a été, par hasard, capable de penser et de parler, d'inventer le langage, avant de savoir sculpter, modeler, graver ou peindre. Il y a là évolution normale de l'hominien à l'homme et progression culturelle de ce dernier. A l'étape suivante, l'homme traduit plastiquement sa pensée, déjà exprimée poétiquement par le moyen du langage, lui donne une existence concrète et matérielle. Sa pensée consiste alors en un mode affectif-intuitif de compréhension du monde extérieur qui s'est développé automatiquement à partir du déclenchement produit par l'invention du langage. La plastique naissante crée des types réels et d'autres imaginaires, c'est-à-dire correspondant à une réalité affective-intuitive issue d'éléments ou de bribes d'éléments associés entre eux. Ceux-ci viennent directement du monde extérieur immédiatement préhensible ou ressortissant à la vie onirique qui le reflète, mais ne peuvent appartenir à rien autre. Leurs combinaisons, si diverses qu'elles paraissent à première vue, pourraient aisément être ramenées à un petit nombre de formules matricielles. Les types imaginaires ou réels créés par la plastique subissent, dans chaque groupe ethnique, une stéréotypie nécessaire pour faciliter leur identification. L'écriture idéographique est là en puissance et va permettre ultérieurement, une fois simplifiée, réduite à des symboles tout à fait épurés, une confrontation permanente des points de vue exprimés produisant une accélération du développement culturel d'où naîtront la pensée rationnelle et la critique. Inutile de dire que ce processus se poursuit automatiquement et souterrainement et continue ainsi même de nos jours. A chaque étape, un mode d'expression surgit donc du fond du précédent qu'il enrichit et qui le féconde. La vieille histoire : qui le premier de l'œuf ou de la poule est ici résolue. L'œuf est à la fois œuf, coq et poule.

L'art abstrait nous fait assister à un processus entièrement différent, voire opposé : le coq se métamorphose en œuf dur qu'on peut éplucher et manger si l'on en a le désir, mais l'évolution s'arrête là, à moins qu'on y veuille inclure les phénomènes de digestion qu'entraîne l'absorption de l'œuf dur. La naissance de l'art abstrait résulte, en effet, d'une part, d'une équivoque et, d'autre part, d'une spéculation confusionnelle sur l'art, de l'ambition de représenter abstraitement le monde extérieur où l'abstraction n'existe pas. On ne la voit, en effet, que dans la philosophie et les mathématiques. Voudrait-on mettre l'art au service de la science? La politique réactionnaire, d'obédience stalinienne, fasciste ou autre, avait déjà prétendu — et prétend encore — domestiquer la poésie et l'art. Celui-ci va-t-il maintenant intriguer pour entrer au service de la science? Ce serait comme si le cheval, se mettant mors, bride et selle, invitait le cavalier à le monter en lui fixant ses éperons!

« Un langage sert toujours à exprimer quelque chose », dit également M. Charles Estienne. Là-dessus, aucun désaccord. Je préciserai seulement que ce quelque chose préexiste au langage qui a l'ambition de l'exprimer. En l'occurrence, il s'agit de la poésie cherchant son expression plastique. Le malheur est que, devant la plupart des œuvres abstraites, je n'entends rien, sinon un bafouillage inarticulé et, lorsque je distingue quelque chose, l'abstraction disparaît. Si « un langage sert toujours à exprimer quelque chose », le langage plastique abstrait doit avoir un correspondant en poésie comme ce fut le cas jusqu'à lui, une poésie à exprimer plastiquement. On ne peut malheureusement lui trouver d'équivalent — encore n'a-t-il rien à voir avec la poésie — que le langage zaoum de Zdaniévitch ou le lettrisme du lamentable Isou. Cela suffit à limiter singulièrement la portée et les possibilités de développement de l'art abstrait.

On raconte qu'un Hollandais visitait un jour, à New-York, une exposition de Mondrian qu'il ne connaissait pas. C'était la première fois qu'il voyait des œuvres de cet artiste. Il n'hésita cependant pas à y reconnaître, vus d'avion, les champs de tulipes de son pays. Ainsi, l'un des pionniers de l'art abstrait aboutissait à une peinture simplement nationale, abstraite seulement pour un Suédois ou un Arabe qui n'aurait jamais vu les champs de tulipes hollandais, de même que l'art précolombien du Mexique semble abstrait à M. Charles Estienne. Il y a donc, je le répète, abstraction pour celui qui ignore les déterminantes profondes de l'artiste. Dans l'exemple de Mondrian, l'art, langage universel, réduit son champ d'action et devient un langage national. Je dis, en conséquence, qu'il y a régression et non progrès. Je sais bien que Mondrian n'avait peut-être pas voulu figurer des champs de tulipes. Qu'importe puisqu'ils y étaient! L'inexistence de l'abstraction en art est ainsi démontrée par son créateur même puisque, dans l'hypothèse où les champs de tulipes seraient involontaires et proviendraient de l'inconscient de l'artiste, l'effort conscient vers l'abstraction aurait été dominé par des images inconscientes, aspirant à leur concrétisation. Si, au contraire, Mondrian a voulu représenter les champs de tulipes de Hollande, l'abstraction cesse d'exister de ce fait même car il s'agit alors, non d'abstraction, mais de simplification, de réduction de l'objet à ses éléments essentiels.

La démarche abstractiviste m'inquiète à un autre titre car elle s'oppose à l'effort de l'humanité tout entière depuis qu'elle manifeste son existence sur la terre. De la peinture des cavernes au cubisme et au surréalisme, en passant par les peintures primitives, l'ancienne Egypte, l'Orient et l'Amérique précolombienne, l'effort de l'homme a tendu à l'objectivation, à doter d'une existence concrète tout ce qui végétait obscurément en lui. On ne trouvera pas un seul exemple s'opposant à cette tendance générale. Si, cependant, l'abstractivisme correspondait à une impulsion réelle et profonde chez l'homme qui, pour quelque motif que ce soit, l'aurait réprimée depuis les temps les plus reculés, elle chercherait à se manifester dès que le contrôle du conscient se relâche, dans le rêve, et à plus forte raison dès qu'il disparaît, dans la démence. Or le seul accouplement des deux termes rêve et abstraction entraîne le sourire. A-t-on jamais vu quelqu'un qui ait eu un rêve abstrait? Quant à l'art des fous, il suffit de se souvenir des expositions de Wölfli, Aloyse et Anton, au *Foyer de l'Art brut*, pour être obligé de conclure que l'abstraction leur

est absolument étrangère[2]. C'est tout juste si l'on peut y penser en voyant les gribouillages et les taches de certains idiots et débiles mentaux, encore cette abstraction apparente est-elle susceptible d'une interprétation complète comme le démontre le « test » de Rorschach. Ce « test » consiste, comme on le sait, à obtenir et à noter les réactions suscitées par la présentation d'une douzaine de planches, en noir et en couleurs, reproduisant des taches d'encre. Soumises à un Patagon, un Chinois ou un Européen, à un paysan illettré ou à un savant, à un dément ou à un individu sain d'esprit, elles donnent lieu à des interprétations diverses. L'important est que chacun y voit quelque chose. Sur le plan concret, une concordance notable s'établit, en dépit de divergences individuelles symptomatiques. Or quoi de plus abstrait qu'une tache d'encre? Il n'est pratiquement personne, sur les innombrables sujets à qui elles ont été présentées, qui, les reconnaissant pour des taches d'encre, s'en tienne là et s'épargne l'interprétation qu'elles sollicitent. Le sujet s'efforce donc d'introduire un contenu concret dans des images abstraites, d'éclairer l'abstraction d'une lueur concrète. On arrive à des conclusions similaires avec un autre « test » qui consiste à demander au sujet de dessiner, en les disposant à son gré sur la feuille de papier, un cercle, un carré et un triangle, puis à l'inviter à en faire ce qu'il désire. L'interprétation du résultat fournit des indications précises quant à la psychologie du sujet (cercle = carrière, carré = maison, famille, etc., triangle = vie sexuelle). Ainsi, que l'abstrait soit livré à la discrétion de l'expérimentateur ou de son sujet, le résultat reste inchangé, l'abstrait est contraint de dévoiler son contenu concret et, de ce fait, tenu d'avouer son inexistence abstraite.

Dans un récent article[3], M. Léon Degand définit ainsi l'art qu'il défend :

« Est abstraite toute peinture qui n'invoque, ni dans ses fins ni dans ses moyens, les apparences visibles du monde visible.

« Elle ne l'invoque pas *dans ses fins*, puisqu'elle n'a pour but, à aucun degré, de représenter ces apparences.

« Elle ne l'invoque pas *dans ses moyens*, parce qu'une peinture réellement abstraite ne se fait pas au moyen d'éléments empruntés au monde extérieur, même transposés, simplifiés, déformés au point de les rendre méconnaissables, mais au départ de lignes, de formes et de couleurs dépourvues, en principe, de tout rapport d'imitation avec des objets appartenant au monde visible. »

Aussitôt après cette déclaration, l'auteur précise : « Je dis : *en principe,* parce que... très souvent encore des souvenirs figuratifs se mêlent à l'élaboration de l'abstraction. » (Les italiques sont de M. Léon Degand.)

On ne saurait nier plus complètement le monde extérieur et les rapports d'interdépendance de l'artiste avec celui-ci. Pour M. Léon Degand, l'art n'est plus l'art, en ce sens qu'il n'a plus pour but l'expression des réactions affectives de l'artiste dans le monde, mais une technique ayant sa source et sa fin en soi-même. Elle n'est plus liée au monde extérieur, pas

2. Il est à noter que l'art populaire ne porte pas le moindre signe d'abstractivisme, pas plus que celui des prisonniers. Et quoi de plus figuratif que les graffitti et les tatouages?

3. « De la figuration et de l'abstraction en peinture », dans le *Journal de Psychologie normale et pathologique,* avril-juin 1949.

plus qu'au monde intérieur de l'artiste, puisque des relations d'interdépendance unissent l'un à l'autre. Tranchons-en, il ne s'agit plus d'art mais d'une pseudo-science qui recourt à des moyens plastiques pour se définir. Je dis d'une pseudo-science car toute science part de la vie et du monde, pour lointain qu'en puisse aujourd'hui paraître le point de départ, tandis que l'abstractivisme, tel que le définit M. Léon Degand, ne part de rien du tout puisqu'il s'agit d'*élaborer l'abstraction*. L'abstraction à partir de quoi? Quelle abstraction? Personne n'en sait rien. A moins que l'abstraction ne devienne ici une entité métaphysique se refusant à toute représentation concrète. Encore une entité métaphysique représente-t-elle, en fin de compte, un élément de la pensée concrète dévié depuis si longtemps sur une voie de garage qu'il s'y est desséché et a perdu sa forme originelle sous la poussière qui le recouvre. En échange, l'art abstrait est si bien désincarné que l'ectoplasme, à côté de lui, prend la figure concrète et pesante d'un éléphant batifolant dans un magasin de porcelaines.

Ce n'est pas la première fois qu'on essaie d'amener la poésie ou l'art sur le terrain de la science par des voies plus ou moins détournées. L'entreprise a toujours échoué et échouera encore, parce que la poésie et l'art vivent en pleine intuition, par et pour l'intuition et leur moyen d'action est l'imagination. La science, en échange, repose directement sur l'expérience et procède par déduction logique. Ces deux expressions de la connaissance ne se confondent qu'à l'origine, lorsque la pensée humaine est encore indifférenciée, de même que toutes les formes supérieures de vie se confondent dans l'œuf. Depuis lors, la divergence entre poésie et science n'a pas cessé de s'accroître et, si l'intuition reste l'élément fécondant de toute pensée, même scientifique, la science n'a rien ajouté à la poésie et à l'art et ne pouvait rien leur ajouter, l'intuition demeurant le chien d'aveugle de la raison et non l'inverse. En lisant l'article de M. Léon Degand, on se prend à penser au manifeste de Malcolm de Chazal [4] comme l'affamé rêve de plats succulents, quand il réclame que soit rejetée « la pensée abstraite pour la pensée concrète », que soit « remis un autre cadre à la pensée et d'autres enveloppes de chair, en lui donnant pour revêtement la nature, en lui donnant un pain du vivant ».

« Or, dit-il plus loin, on lui donne (à l'homme) les légumes desséchés d'une végétation abstraite. » Mais, là, Malcolm de Chazal reste bien en deçà de la vérité. Ce qu'on lui donne, avec l'art abstrait, ce sont les sachets de soupe en poussière déshydratée des Américains.

« L'art peut-il se séparer de la vie? » demande encore M. Charles Estienne. A cela, nul ne peut répondre par l'affirmative. La nature des rapports existant entre l'art et la vie peut cependant nous diviser. Ces rapports n'ont rien d'unilatéral et ne peuvent s'exprimer par une flèche partant de la vie pour atteindre l'art en plein cœur, pas plus que par la flèche partant de l'art pour atteindre la vie. Si l'art n'est pas considéré comme partie intégrante de la vie sous toutes ses formes, de la vie prise dans sa totalité, il tend aussitôt à se séparer de celle-ci pour aboutir à un poncif stérile, comme la branche cassée d'un arbre qui reste à se dessécher sur la route. Notre époque de spécialisation à outrance a, d'avance,

4. Malcolm de Chazal : « Message aux Français », extrait de la revue *Synthèses*, N° 2, 4e année.

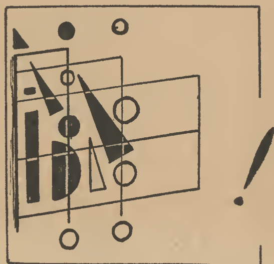
trouvé, en art, son expression la plus complète dans la tour d'ivoire. L'artiste ne voulait tenir compte que de son art, encore bien beau si le peintre daignait jeter un regard condescendant sur le poème du voisin, ou vice versa. Certes, personne n'ose plus se réclamer de la tour d'ivoire, mais presque tous les artistes continuent d'agir comme s'il importait de la réédifier à tout prix. Combien d'entre eux ont éprouvé le désir de parcourir, d'un coup d'œil panoramique, l'ensemble du monde qu'ils prétendent représenter? L'univers n'est-il pas, pour leur immense majorité, limité à un horizon de nature morte et de portraits — à moins que ce ne soit de taches de couleurs s'équilibrant au petit bonheur — avec un ciel de tubes et de pinceaux? Comment, dans ces conditions sentiraient-ils la vie qu'ils aspirent à exprimer? Autant entendre un évêque discourir de l'amour humain! Par ailleurs, la vie et le monde sont des phénomènes concrets qu'il s'agit de traduire, avec la complexité de leurs rapports internes, sur le plan émotionnel. L'art abstrait s'en écarte délibérément quoi qu'il prétende et, l'émotion restant étrangère à sa gestation, il demeure impuissant à provoquer un choc en retour de même nature. M. Charles Estienne n'est-il pas obligé d'avouer, avec une loyauté trop rare aujourd'hui pour que je n'y sois pas sensible, que la plupart des exposants du Salon des Réalités nouvelles ne le « touchent pas au sens véritable du terme ». Encore doit-on, dans cette déclaration, faire la part d'une indulgence normale en son cas. Ils ne le touchent pas parce qu'ils sont véritablement abstraits, pleinement abstraits, si abstraits que, n'ayant absolument rien à dire, ils ne peuvent rien exprimer. En réalité, ils se réclament de l'abstractivisme, non parce que cette tendance correspond à leur manière de voir et de sentir, mais seulement parce qu'ils espèrent ainsi dissimuler plus aisément et plus complètement leur vacuité. Quant à ceux qui touchent M. Charles Estienne (certains me touchent aussi), ils l'émeuvent, à coup sûr, en proportion inverse de leur abstractivisme. Là où il n'y a qu'abstraction il n'y a rien et l'expression « formes abstraites » qu'emploie M. Charles Estienne, tend dangereusement la main au contre-sens. Comment une forme, concrète par définition, pourrait-elle être abstraite? C'est le soleil éclairant en pleine nuit le petit bonhomme assis debout de notre enfance!

Si l'art abstrait résulte d'une impropriété de termes, il n'en va guère mieux de l'art dit non figuratif, à peu près synonyme du premier. (Je passe sur l'art dit non objectif qui relève proprement du non-sens Comment, en effet, un art pourrait-il se targuer de non-objectivité puisque le but même de l'art est l'objectivation? Autant parler du mode d'emploi du couteau de Lichtenberg, couteau sans lame auquel manque le manche!) Il ne peut, en effet, pas plus exister d'art non figuratif qu'on ne peut concevoir d'art abstrait puisque quelque écart qu'on note entre le modèle et le tableau qui en résulte, quelque liberté qu'ait prise l'artiste avec la réalité extérieure à la faveur de sa sensibilité propre, le point de départ demeure; sinon comment pourrait nous émouvoir le chemin parcouru par l'artiste? Il semble que par art non figuratif on veuille entendre un art non imitatif. Comme si l'académisme et le trompe-l'œil, même chez des imposteurs à la Dali, avait encore des partisans en dehors des milieux officiels ou aspirant à le devenir, tous réactionnaires par définition.

De ce qui précède, il résulte que l'art abstrait, s'il ne provient pas d'une impropriété de termes (M. Léon Degand avoue d'ailleurs implicitement cette impropriété, ce qui ne l'empêche pas, l'ayant acceptée malgré tout allégrement, de raisonner comme si l'expression avait un contenu précis) tend à la confusion des notions d'art et de science, à devenir un *ersatz* de science plastique procédant rationnellement, mais ne représentant rien (élaboration de l'abstraction). Il est donc impossible de considérer l'abstractivisme comme un art car, agissant sur un plan qui n'est pas celui de l'art, toute intuition et toute imagination en sont bannies. Il ne peut, en réalité, exister aucun *art* abstrait, l'art tendant à *figurer*, soit le monde intérieur de l'artiste, soit le monde extérieur, soit leur interdépendance. Par suite, un art non figuratif ne peut pas exister non plus et l'abstractivisme, passant comme une ballerine des bras de l'abstrait à ceux du non figuratif sans se décider pour l'un ou pour l'autre, ne constitue qu'une entreprise confusionnelle et rétrograde, inapte, à cause de sa confusion originelle, au moindre développement, un de ces hybrides dont la postérité s'éteint avec eux-mêmes.

Ile de Sein, août 1949.

BENJAMIN PÉRET.



Potlatch des grands invitants
à leurs grands invités

ALEXANDRA

C'EST-A-DIRE CASSANDRE

Les charmantes filles de la Montagne-Chauve,
aux pattes de scolopendre, et couleur de cigogne,
frappaient de leurs rames la mer meurtrière d'une vierge.



La pluie du ciel, à gros bouillons, inondait
la contrée, dévastait tout; les tours s'écroulaient
sur le sol, et les gens nageaient,
ayant devant les yeux un extrême péril :
mais les glands, les fruits le doux raisin,
baleines et dauphins et phoques les savouraient
en se jouant sur les lits des mortels mâles.



PARIS ENLÈVE HÉLÈNE

Je vois courir un fagot empenné
à l'enlèvement de la colombe, de la chienne
qu'engendra un vautour qui errait sur l'eau,
enveloppée dans une coquille d'œuf en toupie...

...Mais ayant épanché son désir dans l'île du dragon
dont l'androgyne né de la terre tient le sceptre,
il ne connaîtra pas deux fois l'amour : en vain,
pour étreindre un fantôme, palpera-t-il
de ses bras vides son lit, dans un songe.
Car le sombre Protée,
celui qui ne peut ni rire ni pleurer
puisqu'il ignore autant l'un que l'autre,
— jadis il vint de Thrace aux rivages

que labourent les inondations du Nil,
non par un voyage en bateau,
mais par une route mystérieuse : comme une taupe,
il se fraya un passage au-dessous de la mer
dans la crevasse d'un abîme aux replis perforés :
pour fuir le duel fratricide de ses enfants
il avait adressé à son père l'instante prière
de revenir habiter sa patrie, d'où le vagabond
était allé jusqu'à Pallène, nourrice des géants; —
Celui là, comme un exécuteur de la justice,
un arbitre de l'inévitable fille du Soleil,
avec des railleries terribles privera de ses noces,
en ravissant à son désir la palombe prostituée,
celui qui, sans respect pour les tombeaux
du Loup et du Chevrier, qu'honorent des oracles,
pour les amours d'Anthée, pour le cristal marin,
repas purificateur pris avec les hôtes, —
viola dans son audace impie la loi divine,
brisa la table et renversa toute équité
à l'instar des mœurs de l'ourse, sa nourrice.



....

Pour les sauver, c'est Bacchus qu'ils invoqueront d'abord
en hurlant, le Trompeur, le Taureau, auquel un jour
dans les ravins qui entourent la grotte du dieu de l'or
à Delphes, le chef des mille armées qui vont tout ravager,
offrira des libations mystérieuses;
pour lui témoigner sa reconnaissance du sacrifice,
le démon d'Arcadie, le Lascif, l'Illuminé,
écartera du festin en prenant sa patte dans les pampres
un lion qui ronge des dents et des mâchoires.

Le nourrisson des mouettes pris au lin des pêcheurs,
l'ami de la christe-marine et des coquilles en spirale.



HÉCUBE

Et toi, vieille, prise à la pointe de la lance, dans le creux
d'une plage, lapidée par un peuple, par la main
des Thraces, irritée de tes violentes imprécations,
la tunique d'un déluge de pierre te voilera
quand tu prendras la charpente d'une chienne, à la queue noire...

SINON

... C'est que le serpent d'eau aux crins hérissés,
marchand du sol natal, aura allumé une torche
pour ouvrir à tâtons le ventre du cheval épouvantail
qui accouche de bataillons dans une embuscade;
le cousin du (renard) à la queue brillante, né de Sisyphe,
fera luire alors un signal de désastre, au profit
de ceux qui louvoient autour de la petite Sourcils-Blancs
et des îles jumelles du Serpent mangeur d'enfants.



Le (crabe) à la queue solide, précepteur d'un prince,
que son père en colère rendit aveugle [1]
en lui crevant les yeux, quand il le surprit
dans le lit adultère de la colombe.



CALCHAS

Celui-ci, cygne du Molosse qui échauffe et féconde,
ayant erré dans le compte des petits d'une truie,
quand il provoqua son rival à une lutte savante
de pépins de figue, vaincu par sa propre faute,
s'endormira du dernier sommeil, selon l'oracle.



ULYSSE

Quelle vipère ne verra-t-il pas façonner des monstres
en broyant les fleurs magiques avec la farine,
démon aux prestiges de bêtes? ses compagnons,
porcs qui gémissent leur infortune dans les étables,
mangeront les pépins écrasés et le marc de raisin
pour tout fourrage. Mais lui, de ce péril,
la racine moly le sauvera, et l'apparition d'Hermès,
le dieu d'Arcadie, tricéphale et beau.
Il gagnera la côte plate et noire des morts,
et cherchera le nécromant décrépit
qui des hommes et des femmes connut l'accouplement;
il versera aux ombres le sang chaud sur la fosse,
et brandissant la barrière de son épée, terreur

1. Phénix, précepteur d'Achille. Il y a dans Lycophon une allusion érudite que l'on pourrait rendre en traduisant « rendit Homère ομηρος »; « aveugle » est en effet un nom commun du dialecte de Kymes, et les gens de ce pays y voyaient la preuve de la naissance d'Homère chez eux. (Pseudo Hérodote, *Vie d'Homère,* p. 13.)

de ceux d'en bas, il entendra la voix des fantômes
si légère! grâce aux appels d'une bouche évanouie...

...Comme le petit de la mouette encore sans plumes
Neptune le submergera, le jettera
avec sa quille et ses rames dans la houle profonde,
embarrassé parmi les cordages;
sans sommeil, ballotté sur l'abîme des vagues,
il deviendra compagnon de lit de Protée.
L'un après l'autre comme une torche de pin,
les ouragans feront bondir le morceau de liège :
A grand'peine le voile de Byné le sauvera
du flux et du reflux : il en armera sa poitrine
et ses mains, ses mains qui saisiront les pierres
écorcheuses de chair, et qui saigneront sur un récif
rongé par le sel : parvenu dans l'ile, odieuse à Saturne
de la Faucille (qui coupa en morceaux son sexe)
nu, suppliant, mimant cette aventure atroce
il hurlera ses fabuleuses infortunes,
il tirera des larmes du plus insensible...

...Enfin comme la mouette la coureuse des vagues,
comme le coquillage tout percé à jour par le sel,
pleurant ses biens dissipés en banquets de barbares
par le délire obscène de la Spartiate,
il reviendra mourir — vieille peau — en quittant son palais
maritime, près des forêts d'Ithaque, corbeau sous les armes :
l'arête funeste et douloureuse d'un muet de Sardaigne
le frappera au flanc et le tuera.



Les galets gardent encore la crasse et les excréments
des Argonautes, que n'emportent ni le mouvement du sel,
ni la venue pluvieuse de la neige —



Blessé par ces événements qui nourrissent les baleines,
il donna à ses matelots les trois filles du bavard
pour les jeter en pâture aux fauves lointains,
sitôt débarquées sur les plages des Lestrygons,
vers le couchant, où s'ouvre un abondant désert.



Le centaure devenu tombeau de sa propre semence.



ENÉE

Enfin il atteindra la table chargée de gateaux
dévorée la dernière par ses compagnons,
et il saisira le souvenir des vieilles prophéties :
pour s'installer dans le pays des Borigènes [2]
il établira, non loin des Latins et des Italiens,
trente forteresses, filles dénombrées
d'une sombre laie (blanche) que des sommets de l'Ida [3]
des collines de Dardanie, il aura transporté en bateau,
mère et nourrice de marcassins égaux en nombre.



MIDAS

Un jour au ras des lobes il coupera des oreilles d'âne [4]
pour en orner ses tempes, — terreur des mouches buveuses de sang.



XERXÈS

Mais des nuages (de flèches) bourdonneront au loin;
s'étendront sur leur tête; l'ombre de la Cimmérie
voilera le soleil, émoussera la lumière.
Comme la rose italienne qui fleurit peu de temps,
après avoir brûlé toute chose ainsi qu'un fétu,
il tâtera de la fuite qui fait revenir en arrière
sur une barque de hêtre, comme une fillette
épouvantée par une épée de cuivre, invoque
de toutes parts le crépuscule qui amène la nuit.

Fragments du seul poème connu de LYCOPHRON DE CHALCIS, *dit l'Obscur* (IIIe siècle avant notre ère), traduits et adaptés par Gérard LEGRAND.

2. Βορει-γανων : fausse étymologie pour Aborigènes.

3. La laie aux trente petits était blanche d'après une tradition constante (*Enéïde,* III, 139) que l'érudit Lycophron n'a pas pu ignorer. Κελαινη signifie donc « sombre, furieuse », mais en l'absence d'une autre épithète le lecteur averti pensait, ne fût-ce qu'un instant, à la fois « blanc » et « noir ».

4. A quelques vingt vers d'intervalle, Lyoophron emploie le même mot τα κυφελλα pour désigner « les oreilles » (le « creux des oreilles » d'après les scholies) et « les nuages ». Il y a d'autres exemples chez lui de ces sortes de métaphores à distance.

Boussole

LES QUINZAINES HÉRALDIQUES

par MARCEL JEAN



1. SWIFT



2. SADE



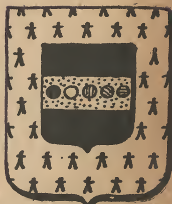
3. LICHTENBERG



4. FOURIER

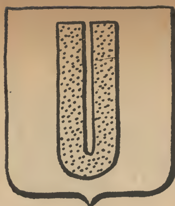


5. LAUTRÉAMONT



6. RIMBAUD


7. JARRY


8. ROUSSEL



9. APOLLINAIRE


10. DUCHAMP



11. BRETON


12. VACHÉ


13. CHIRICO


14. KAFKA


15. PÉRET



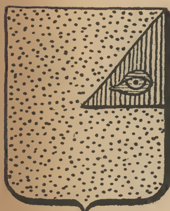
16. TANGUY



17. MAX ERNST



18. ARP



19. MIRO



20. MAN RAY



21. LAM



22. TOYEN



23. HÉROLD



24. PASTOUREAU

1. SWIFT

D'or à l'arbre terrassé de sinople, foudroyé d'un éclair de gueules mouvant du canton senestre du chef.

2. SADE

De gueules à l'étoile aux huit rais d'or, chargée d'une aigle bicéphale de sable onglée, becquée et diadémée de gueules.

3. LICHTENBERG

De sable, à la potence d'or à la corde de gueules et sommée d'un paratonnerre, posée à dextre.

4. FOURIER

D'or semé d'étoiles de sable et d'aimants de pourpre aux pôles d'azur.

5. LAUTRÉAMONT

De sable au chef d'azur, à l'étoile rayonnante à huit rais d'or brochant sur la partition, chargée en cœur d'un gantelet de fer.

6. RIMBAUD

D'hermine à l'écusson de sable en abîme chargé d'une fasce d'or surchargée de cinq besants au naturel : noir, blanc, rouge, vert, bleu, rangés en fasce.

7. JARRY

Parti au 1er aux armes de Pologne (d'argent à l'aigle de gueules), au 2e vairé de sable et d'or de trois traits à la licorne saillante d'argent, au chef de sinople chargé de deux roues d'or, au sabre d'or à la dragonne de pourpre mis en pal et brochant sur les partitions.

8. ROUSSEL

D'argent à la patience d'or mise en pal (armes à enquerre).

9. APOLLINAIRE

Taillé d'azur et de sable à trois coupeaux d'argent, le plus élevé surmonté d'un jet d'eau de même, et aux deux flammes d'or en chef, le tout brochant sur la partition.

10. DUCHAMP

Echiqueté d'or et de sinople à deux couronnes brochantes de reine d'échecs d'argent et de roi d'échecs de sable rangées en fasce.

11. BRETON

De sable à la fasce de pourpre, à la tour d'or brochant sur la partition, ajourée de dix-sept étoiles de sable, ouverte de sinople et crénelée de quatre merlons formant les chiffres 1, 7, 1 et 3.

12. VACHÉ

Vairé et contre-vairé de pourpre et d'or de trois tires, au chef d'argent chargé de deux sphinx de sable affrontés, posés sur la partition.

13. CHIRICO

D'argent à la campagne de sinople, à l'ombre de soleil couchant d'azur.

14. KAFKA

Contre-herminé, au scarabée de sinople.

15. PÉRET

De gueules à l'annelet de vair enfermant une fusée d'or.

16. TANGUY

D'azur à la sphère d'or.

17. MAX ERNST

Ecartelé de gueules et d'argent, à la silhouette de femme étêtée de l'un en l'autre, chargé au 1 d'une sauterelle d'or, au 2 d'un annelet de gueules, au 3 d'une feuille de gueules et au 4 d'une chimère d'or.

18. ARP

D'azur au pairle dentelé d'argent, accosté à dextre d'un papillon de sable.

19. MIRO

D'or au giron de gueules mouvant du flanc senestre du chef, chargé d'un œil d'azur.

20. MAN RAY

Coticé en bande d'argent et de sable de vingt-deux pièces, à la spirale d'or brochant sur le tout.

21. LAM

D'or vêtu de sable, au dard de carnation à trois pointes : 2 en pointe, 1 en chef orientée vers la dextre.

22. TOYEN

D'argent à la fenêtre d'azur, aux quatre demi-vols de sinople posés aux cantons de l'écu.

23. HÉROLD

De gueules à la terrasse d'or, au double arc-en-ciel au naturel, l'arc de la pointe posé sur la terrasse.

24. PASTOUREAU

D'argent maçonné d'azur, à la rose de sable boutonnée d'or et feuillée de sinople.

LECTURE DU POÈME



'AI DIT, ET JE M'EXCUSE DE ME CITER, MAIS nous n'avons encore que peu de gloses sur Roussel, ce « génie à l'état pur » gagné et envahi par l'ombre de plus en plus profonde qui coule au pied des colonnades de Chirico, dans des paysages qu'il avait si parfaitement décrits, sans en soupçonner l'existence, j'ai dit que le texte des *Nouvelles Impressions d'Afrique* était indémontable, indémontrable.

On trouvera ci-dessous un essai de démenti partiel à cette affirmation. Il s'agit d'un travail à peu près mécanique, de nature à intéresser, ou tout simplement toucher, ceux pour qui Roussel représente une démarche extrêmement importante de l'expression (l'expression de choses extrêmement importantes, cela va sans dire) et je pense ne pas être le dernier. On voudra peut-être pardonner à cette étude son allure forcément scolaire, eu égard, comme disent les auteurs de manuels, aux services qu'elle peut rendre.

Roussel, qui nous a expliqué dans son livre posthume « comment il avait écrit certains de ses livres », ne parle des *Nouvelles Impressions d'Afrique* que pour jeter un voile ahurissant sur la composition de cet ouvrage original. J'entends original par rapport à l'œuvre de Roussel, elle-même si magnifiquement à l'écart de tout le reste de la littérature. Avec sa coutumière et touchante simplicité, il nous dit :

« Pour écrire *l'Etoile au Front* et *la Poussière de Soleils,* j'avais interrompu la composition d'un ouvrage en vers commencé en 1915.

« A cette époque, je m'étais remis à la poésie, abandonnée depuis bien des années, et l'ouvrage en question n'était autre que les *Nouvelles Impressions d'Afrique,* que je n'achevai qu'en 1928.

« On ne saurait croire, en effet, quel temps immense exige la composition de vers de ce genre.

« Je vais essayer d'en donner une idée.

« Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* devaient contenir une partie descriptive. Il s'agissait d'une minuscule lorgnette-pendeloque, dont chaque tube, large de deux millimètres et fait pour se coller contre l'œil, renfermait une photographie sur verre, l'une celle des bazars du Caire, l'autre celle d'un quai de Louqsor.

« Je fis la description en vers de ces deux photographies. (C'était en somme un recommencement exact de mon poème *la Vue*.)

« Ce premier travail achevé, je repris l'œuvre dès son début pour la mise au point des vers. Mais au bout d'un certain temps, j'eus l'impression qu'une vie entière ne suffirait pas à cette mise au point et je renonçai à poursuivre ma tâche. Le tout m'avait pris cinq années de travail. Si l'on retrouve le manuscrit dans mes papiers, peut-être intéressera-t-il, tel qu'il est, certains de mes lecteurs [1].

« Or, si, des treize ans et demi qui s'écoulèrent de l'hiver de 1915 à l'automne de 1928, je retranche les cinq ans dont je viens de parler, plus le temps que je mis à écrire *l'Etoile au Front* et *la Poussière de Soleils*, je constate qu'il m'a fallu sept ans pour composer les *Nouvelles Impressions d'Afrique* telles que je les ai présentées au public. »

Partir, comme le dit Roussel, d'une description du style de *la Vue* pour en arriver aux *Nouvelles Impressions d'Afrique*, c'est un mouvement de l'esprit analogue à celui-ci : un sculpteur, à qui serait livré, disons au hasard, Notre-Dame de Paris, réussissant, après un travail d'une élaboration impensable pour nous (sans apport de matériaux extérieurs, et à l'aide du seul grattoir) — à transformer cette cathédrale en un morceau de gruyère par exemple, ou en girafe de cristal, ou en ciel bleu.

Si, par ailleurs, Roussel ne donne dans son livre-clef aucune autre explication sur les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, c'est qu'il estime qu'elles n'en appellent pas [2].

1. Il est à peu près certain que ces manuscrits ont été détruits, à la mort de l'auteur, par des gens que leur parenté avec Roussel consternait. On reconnaît...

Un génie immense à surnaturel apport
A l'historique affront qu'à son aube il essuie
Avant de faire école et de passer messie;

(NOUVELLES IMPRESSIONS D'AFRIQUE, Chant III, p. 173.)

2. Mais la poussière de soleils est parfois profondément enfouie, et le chemin qui y mène bien défendu.

Il est de fait qu'après avoir saisi ce que tout le monde voit en un clin d'œil, à savoir que chaque chant se compose d'une phrase au milieu de laquelle s'insère une parenthèse, qui en contient elle-même plusieurs autres, il n'est plus que de lire le texte. C'est ce que nous allons faire ensemble, dit le conférencier, après avoir râclé ses pieds sous la table et assuré son lorgnon.

Il me semble qu'il y a dans le fond de la salle quelques personnes qui s'apprêtent à ne pas comprendre cette histoire de parenthèses. Pour celles-là, et pour celles-là seulement, je donnerai une explication élémentaire par l'exemple :

Voici une phrase bien simple :

> « Lorsque j'ai rencontré Canterel, il m'a fait visiter *Locus Solus.* »

Nous allons par apports successifs, la transformer en un texte, qui apparaîtra finalement comme bâti suivant le principe des *Nouvelles Impressions d'Afrique.* Or, ce jour-là il faisait beau.

> « Lorsque j'ai rencontré (par un jour de printemps au ciel pur) Canterel, il m'a fait visiter *Locus Solus.* »

Nous n'allons pas laisser passer le mot « ciel » sans approfondir un peu la question, puisqu'au ciel, souvent, nous cherchons notre destin. Cette réflexion sur le ciel, où la placer? Après le mot *ciel,* évidemment. Mais ce mot *ciel* fait lui-même partie d'une phrase entre parenthèses. Pour ne pas créer de confusions, nous placerons notre phrase sur le ciel entre deux parenthèses, ce sera plus clair.

> « Lorsque j'ai rencontré (par un jour de printemps au ciel ((on cherche souvent à lire son destin dans le ciel, auquel on prête un sens caché)) pur) Canterel, il m'a fait visiter *Locus Solus.* »

Pourquoi s'arrêter en si bon chemin? Pourquoi se priver d'une notation ingénieuse sur l'idée de prêter, qui s'insèrera dans notre texte après le mot « prête », comme il se doit, et entre trois parenthèses, toujours par souci de logique et de clarté.

> « Lorsque j'ai rencontré (par un jour de printemps au ciel ((on cherche souvent à lire son destin dans le ciel, auquel on prête (((plus facilement qu'un paquet de francs à un mauvais payeur))) un sens caché)) pur) Canterel, il m'a fait visiter *Locus Solus.* »

Nous ne nous sommes pas enrichis là d'une pensée bien généreuse, aussi l'attribuerons-nous à quelqu'un d'autre, et comme

la phrase sur les prêts est entre trois parenthèses, nous ouvrirons pour cette nouvelle addition, quatre parenthèses. Que nous n'aurons plus d'ailleurs qu'à refermer aussitôt, ayant épuisé le sujet.

> « Lorsque j'ai rencontré (par un jour de printemps au ciel ((on cherche souvent à lire son destin dans le ciel, auquel on prête (((plus facilement qu'un paquet ((((ainsi que le prétend Joseph Prudhomme)))) de francs à un mauvais payeur))) un sens caché)) pur) Canterel, il m'a fait visiter *Locus Solus.* »

Eh bien voilà, tout est dit, avec beaucoup de précision. Quoique... enfin... tout de même, ce mot *franc* il n'est pas si franc que çà. Si jamais vous alliez vous imaginer que ces francs ne sont pas ce qu'ils sont? La chose demande à être précisée. Maintenant, réfléchissez. Non, elle ne sera pas entre cinq parenthèses. Un commentaire sur le mot « Joseph » le serait, mais le mot francs fait lui-même partie d'une addition entre trois parenthèses. Donc, ce que nous avons à dire sur les francs sera entre quatre parenthèses. J'ai choisi à dessein cet exemple, car l'application en est fréquente dans le chant que nous allons étudier, où, plus encore que la fameuse boîte japonaise dont les cubes s'emboîtent exactement l'un dans l'autre jusqu'au plus petit, la composition évoque deux ou trois grandes sphères concentriques, entre les surfaces desquelles, inégalement distantes, flotteraient d'autres sphères elles-mêmes à plusieurs écorces.

Comme vous l'avez remarqué, la phrase à exemple est en prose. C'est un travail harassant de transcrire ce genre de choses en phrases de douze pieds rimant entre elles, suivant une alternance observée. On comprend, lorsqu'on s'y essaie, que Roussel ait travaillé [3] environ quinze heures sur chaque ligne. En effet, la phrase initiale a bien pu être écrite d'abord en vers, cela ne sert de rien, puisqu'après autofécondation, le nombre fatidique de pieds qui la compose sera lui-même éparpillé. Et à chaque nouvelle incidente, la rime recule, rentre dans le corps du vers (d'où les nombreuses assonances relevées dans le texte), s'évanouit. De là les effarantes inversions de mots que nous allons rencontrer, les constructions torturées, et de là aussi, sans doute, et en dépit de la farouche économie de Roussel, ces cataractes de chevilles, d'ailleurs merveilleusement taillées, à mon sens.

Il importe de signaler ici que seule, cette contrainte est responsable de l'invraisemblable prosodie des *Nouvelles Impressions d'Afrique.* Les vers de Roussel, que ce soit dans *la Doublure* ou

3. « Saigné », disait-il.

la Vue se lisent avec ennui, certes, mais sans difficultés, et coulent avec la tiède aisance des diarrhées de François Coppée. Ceux de « Chiquenaude » (les fameux vers de *la Doublure* dans la pièce du « Forban talon rouge » — ou du fort pantalon rouge, c'est la même chose) ne manquent pas d'allure :

Quel est l'insensé qui se flatte
De percer l'étoffe écarlate
Dont je suis tout entier vêtu?
. . . .

Il n'y a pas une obscurité dans les quelques douze cents soporifiques alexandrins du *Serment de John Glover*. Les *Têtes de Carton du Carnaval de Nice,* dont, on ne sait pourquoi, *l'Inconsolable* est détaché, alors que l'ensemble s'inscrivait visiblement dans *la Doublure,* n'appellent un peu d'attention que parce que leurs vers décrivent la matérialisation grotesque d'une expression toute faite utilisant un mot à double sens[4]. *Les Taches de la Laine* reprennent, à peu de choses près, et avec le même attrait, *le Serment de John Glover.* Les *Stances sur Madame Crin* me paraissent un fort beau poème, du genre insultant, mais bien clair. Il serait utile de comparer les deux versions, peu hermétiques l'une ou l'autre, du sonnet « A Mon Sauveur » telles qu'elles figurent dans les deux faces de la même histoire : *Nanon* et *les Anneaux du Gros Serpent à sonnettes,* et j'apprécie personnellement beaucoup les résonnances lamartiniennes du sonnet « Fétichisme » (*Nanon*) :

...Cheveux qui caressiez si doucement les joues
De Celle qui, là-bas, dort son dernier sommeil!
. . . .
Des reines jalousant vos teintes de vermeil!
. . . .
Quand venaient les couchants aux rougeurs d'escarboucles
. . . .
O vestiges sacrés de mon lointain roman...

L'Ame de Victor Hugo (si l'on peut dire) est à lire d'un bout à l'autre, bref, Roussel sait et peut écrire en vers simples et ordinaires, comme vous et moi. Il lui a donc fallu de puissantes rai-

4. Il me semble que le comique des frères Marx était à base du même procédé : « *You could knock me down with a feather!* » disait l'un — l'autre tirait une plume de sa poche et l'assommait. C'est un peu aussi le monde de Lewis Carrol, où, quand la surprise vous a coupé bras et jambes, les dits membres tombent à terre.

sons, à lui qui par ailleurs s'exprime avec cette touchante simplicité :

Et Rolande répète un peu plus haut : « Et Charles?
Il n'est donc pas venu du tout? Tu ne m'en parles
Pas, on ne le voit pas; est-ce que c'est fini?

(La Doublure.)

ou :

Sur ma nappe est posée une haute bouteille
D'eau minérale en vogue; on la vante, on conseille
Son usage abondant et surtout incessant
Sur un large papier d'un rose caressant
Entourant fixement la bouteille à sa base;

(La Vue.)

pour en arriver à écrire dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique* des gentillesses de ce genre :

— Pour ceux dont s'orne un bras arrivé d'officier
Au ciel trois jumeaux blancs astres d'artificier;

ou :

Le jockey pour qui cent livres sont un gros poids;)))
Se fait prendre en famille une beauté qui, mûre,
N'entend plus sur ses pas monter aucun murmure,
De mère, sur la plaque, elle se change en sœur;))
L'avis roulant sur l'art de mouvoir l'ascenseur;)
— Racines, troncs, rameaux, branches collatérales —
L'état de ses aïeux; les frustes cathédrales;

dont il faut bien dire qu'elles n'offrent à l'œil aucune espèce de sens apparent. Ce qui est faux, car tout cela est au contraire, comme nous le verrons, le comble de la logique et de l'économie, peut-être donc de l'élégance.

J'aurais de beaucoup préféré choisir un exemple dans Roussel même, mais il n'en est pas d'assez courts pour se prêter à la démonstration. Voici, pour en finir, ce que pourrait être le résultat de tout ce qui précède :

Lorsque j'ai rencontré (par un jour de printemps
Où le ciel ((livre étrange, on lui prête souvent
(((On prête un sens à tout, plus qu'une belle somme
((((C'est du moins ce qu'en dit Monsieur Joseph Prud-
[*homme*))))

En francs ((((*lisez* monnaie *et non* guerrier velu
Dévorateur pillard de beefsteack demi cru !))))
A qui nous carotta le jour de l'échéance)))
— Tous nous sommes friands d'interroger la chance —
Un sens caché, on cherche au firmament obscur
Son sort)) *était clair*) *Canterel, ami très sûr,*
Il m'a fait visiter (*sans rien laisser dans l'ombre*)
Son parc, Locus Solus, *aux merveilles sans nombre* [5].

JEAN FERRY.



Nouveau moulin à barbe avec lequel on peut raser soixante personnes à la fois

5. Je crois inutile d'insister sur le fait que ce procédé de composition (fait d'une évidence aveuglante) est celui-là même qui a ordonné *la Recherche du Temps Perdu.*

Potlatch des grands invitants
à leurs grands invités

EXERCICE POÉTIQUE

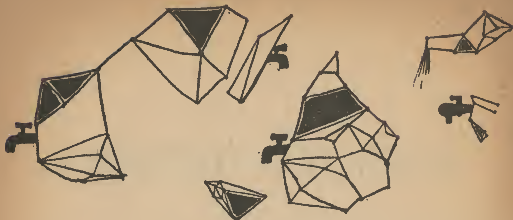
Illustrations de Jacques Hérold *.

OH, LA, LA!

Je n'ai jamais pu m'imaginer qu'un homme ait pu être plus homme que moi[1] *(désert du Colorado) je ne voulais pas mourir par vanité (jalousie) je voyais déjà ce que j'allais raconter au jury. Quand je lisais dans un journal : « Les époux X mariés depuis trente ans » cette phrase devenait tragique pour moi, il me semblait qu'il était question de moi, à un autre moment en regardant de vieux époux l'harmonie de leur existence me paraissait enviable; si j'ouvrais un magazine anglais* (ce que j'envie dans les magazines américains) *et que je voyais dans une photographie de publicité une jolie jeune fille aux yeux timidement tout mon regret de n'avoir pas vécu en Angleterre me revenait etc., etc. J'envie dans l'histoire les prouesses anciennes, les faits des rois, les lubricités des reines, etc.* (ne pas avoir peur de développer) *le kaléidoscope, visite de Constance Lloyd à dix ans mes essais d'aéroplanes; à dix-sept ans en désœuvré je fouille les boîtes à lettres, les lettres que j'y trouve; les premiers tramways à Lausanne; quand ma mère venait se montrer à nous en toilette de bal; j'étais amoureux de tous les enfants V. et j'avais peur qu'ils deviennent laids; je préférais les magiques dix francs à la magie du spectacle;*

1. Phrase rayée.

* Les dessins de Jacques Hérold qui accompagnent les textes d'Arthur Cravan répondent au procédé suivant : transpercez à tout hasard, autant de fois que vous voudrez, avec une épingle, un certain nombre de feuilles de papier superposées. Vous obtiendrez ainsi, à plusieurs exemplaires, l'équivalent d'un ciel étoilé dont les constellations (et par suite la lecture) dépendront de la manière dont vous relierez les points de perforation.



ARTHUR

Gastéropode amer... et souriais à l'herbe,
Grand échassier perdu
J'étais triste d'être boxeur,
Il me faut de l'argent,
Nom de Dieu! quel temps et quel printemps!
mes musiques de voyou, te voilà, vieux Pharaon!
La lune m'importait peu; les prés extravagants;
je mordais les passants; record!
Pastorale, Eglogue, Géorgique,
J'étais fou d'être boxeur en souriant[2] *à l'herbe;*
...vingt fois j'ai renié mon cœur.
Je ne puis plus rester...
Que je vole aussi loin en suivant vos vestiges
Les plus grands monuments font le plus de poussière
Exercice No 4 : dans le vert voyou des prés
Tous mes esprits sont ivres et tous les bateaux sont fous
............Arthur est malheureux
Je ne puis renoncer,
Une disposition un peu triste...
Siffleur;... mais ils n'ont pas l'accent;
Ah! une peinture ou une musique qui serait simplement voyou!
le fou de mes jambes; les millions de mes cuisses; les poissons de l'étang que je sens dans ma bouche;
EXERCICE N° 4; *chocolat des tables; tes lueurs*

2. Ces deux derniers mots recouvrent *et je souriais.*

les papillons, la lune...
comme un timbre très rare au fond d'une collection;
Les patrons de New-York
à l'heure où s'éclairent les bureaux,
Quelle folie en toboggan[3] *et quel sport sur la mer! Gastéropode amer*
Mille voix s'élevaient comme à la Bourse
les champs de course.
amour des fourmis;
Le vaisseau de velours avec ses boulevards
Les fraises allaient mûrir; mes idées blondissaient;
la supériorité de l'homme c'est d'avoir un cul;
c'est un bel appartement pour un chat; les moustiques adolescents; en sortant de table; la pluie irritante d'été; jeu de brosses;
distançait albatros et pigeon
l'or, l'ivoire et l'argent; les lapins;

Record! j'avais six ans (aurore des ventres et fraîcheur du pipi!)
Et ce soir à vingt-quatre heures le rapide,
Qui flottait sur les rails croisait des trains limpides
Et m'emportait vers le nord, ô cher Mississipi!
C'était le cent à l'heure et malgré la rumeur
Le charme des journaux enivrait les fumeurs.
Et bien que le convoi était ainsi lancé,
Entraîneur aimantant albatros et pigeons;
A cette allure folle un train m'avait bercé.
Mes idées blondissaient, les fraises allaient mûrir,

[4] *Les fraises allaient mûrir, les champs étaient superbes*

dans le vert voyou des prés;
J'étais fou d'être boxeur en souriant à l'herbe.
valises, mon rasoir,
Je serais très froissé d'être entraîné par un pays.[5]
Lune une une lune, lune une ô lune des lunes, une, une!
[6] *de la fortune*
,et quel sport sur la mer
Je savourais mes pieds comme un pâté truffé,

3. Recouvrent *Quels baisers dans les toboggans.*
4. En haut de page et en marge, souligné deux fois : *toboggans.*
5. Seule phrase à l'encre dans la page au crayon.
6. Le début du vers est illisible.

Le vaisseau de velours avec ses boulevards sur le pont
les femmes millionnaires,
Admirant le satin des ventres intérieurs
(les femmes) L'or, l'ivoire et l'argent sortaient de leur physique.
Dans l'air assaini par les volcans
globe; l'univers doré...; bassin; les rouquins,
j'allais, mordant les passants,
estomacs leurs phares électriques,
aux puissants négatifs; l'arrivée,
maints et maints estomacs

Les sourds crépitements de la pluie irritante d'été
Aujourd'hui l'avenir a mugi comme un bœuf
l'aurore [7] changeant la robe des glaciers;
J'ai vécu à une époque où je pouvais avoir parfois l'ivresse de penser que personne peut-être n'était mon égal.
Une idée! [8]
A six mètres
On croirait à s'y méprendre
A son visage asymétrique

Le village latin relié par un tramway au village grec.
Pour un acrobate; faire sa gymnastique dans un arbre où les barres fixes seraient simulées par les branches.
Le juif est doucereux mais l'éléphant est doux
O! De la musique ou de la peinture qui serait simplement voyou!

7. Recouvre *Le soleil,* biffé.
8. Suivi d'un ou deux mots (illisible).

GALERIE ISAAC[9] CRAVAN

Modigliani *Italien*
Hayden *Polonais*
Rivera (champion du cubisme) *Espagnol*
Von Dongen (l'Hollandais veillant) *Hollandais*

Si la théorie des influences des milieux a du vrai je m'étonne que le génie n'ait pas des cornes pour se défendre// J'accepte de me battre avec X, avec la condition formelle qu'il y ait le cinématographe et je choisis comme arme la lance de Uhlan.

Citation de René Crave [10]

EXERCICE N° 4 [11]

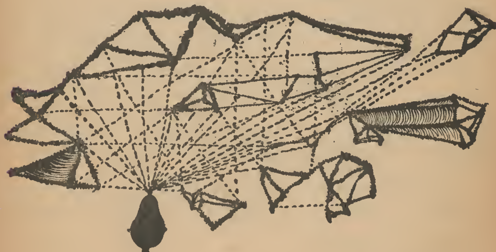
contrée, juvénile, les plantes aquatiques, viaduc, signaux, l'Ouest; les perroquets, tender, prairies, réveille les buissons, charbon, coke, la houille; hangar; le chic; vers de nouveaux vélodromes; les tennis; gratte-ciel, caleçon; les infra-rouge; les rôtis; filets; alterner, secréter les roses; bordeau, ruminant (le ciel), intercale leurs lueurs, rhumatisme vert, alimenter, s'enfonce, ses plans (le ciel) phosphore, sucre; élixir; des gares s'élevaient...; masse, marsouins, parvenus, mes mains d'ébène; Je raffolais des nuques comme du pâté truffé, empire étoilé (le ciel), *pilote et commandant,* l'humanité de la fonte.

La guerre m'inspirait...

Volontaires, zouaves, chasseurs, Constantinople, tentes des officiers; journalistes, reporters; les autobus, transports, camions, sous-marins, vigie, des escadres; ondulaient les armées, les golfes; les chargeurs, mécaniciens et fraiseurs, décimé, la mort, [12]*, les torpilleurs, aviateurs, ballon captif;*
irritantes des mitrailleuses,
kaki, bifurcations, troupe; donnait les vapeurs; métamorphosé, transfiguré; engagements, systématique, ennemis, flanelle;
à l'heure où les lits sont pleins;
Sur les vaisseaux d'Asie et les doux éléphants,
les blindages, fourgons; les machines; à fond de cale, les chauf-

9. Recouvre *Arthur,* biffé.
10. Souligné deux fois.
11. Souligné deux fois.
12. Un mot illisible.

feries, les usines du monde; dépôts, les spahis; les wagons mobilisés,
revolver; les clairons, canons, bouches à feu; batteries; l'acier,
L'airain, transfiguré des...
les collines; colonels; sol, vol; *essor; régiments; tambours; la musique; les milliards,*
les navires de cinquante millions, la marine de guerre, plate-forme, transformé, les sifflets; les marchandises; les obus américains;
charcuterie des visages... par comparaison,
concours de sifflets; mon intérieur, SECTEUR,
Et que l'idée que l'on s'en fait est faible par comparaison!
Le pont se couvrait d'acteurs : les patrons de New-York sur les eaux imbuvables; *je rêvais aux papillons.*
Qui fulguraient les verts de leurs lustres électriques
1 vers [13] *de 46 pieds, des contacts lilas, négatifs, courts-circuits, parmi les* parieurs,
J'admirais le satin des ventres intérieurs,
rizotto, farci, olive; s'allumer les salons, *sans moteur,* après souper, *légumifère,* digitigrade
J'avais honte *d'être blanc, l'humanité de la* fonte,
Et tourné vers *les étoiles scandaleuses d'été*
Je respectais la lune avec la timidité des girafes
heureux dans mon complet neuf, le chic, que c'est chic!
haltérophile sacré... *l'humanité de la fonte*
le vent se loger dans ma chemise, tramways délirants.



13. Mot illisible.



ALFRED KUBIN. — *L'HOMME* (1901).

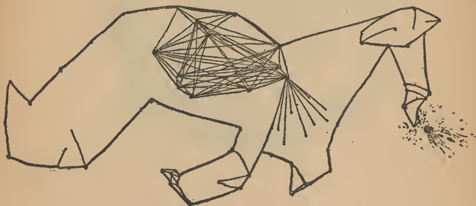
Alfred Kubin, né à Leitmeritz (Bohême du Nord) en 1877. Après une tentative de suicide sur la tombe de sa mère, morte quand il avait dix ans, s'engage dans l'armée austro-hongroise avec l'espoir de devenir officier du service cartographique. Au cours des obsèques de son général de division, crise d'aliénation mentale (il se croit un prince de la maison de Bourbon exilé dans l'île de Bornéo). Etudie la peinture à Munich, lit les philosophes. Influences décisives : Breughel, le Nerval d'*Aurélia*, Schopenhauer, Poe, le bouddhisme. En quête des moyens de transcender la réalité immédiate, il s'assigne pour fin d'exprimer l'inconscient. Désespérant d'y parvenir par les procédés de la peinture, écrit en 1909 son roman fantastique *Die andere Seite* (l'Autre Côté). Revient ensuite à la peinture (a fait partie du groupe *le Cavalier bleu*). Un des plus authentiques précurseurs du surréalisme.



1910 : LES JOIES DE L'INONDATION.

(Coll. R.-J. Hénault.)

transports fumeux, organisme, yeux plongeurs,
la curiosité;
vers les
Bleus désenchantements des rhumatismes étoilés
Je respectais la lune avec la timidité des girafes.
Grande affectueuse à qui je passerai des langues dans les yeux; un imbécile en trois lettres;
La lune avait dix-huit ans; *sympathique*
La lune qui rêvait comme un cœur d'éléphant
phosphore des éléphants, veston bleu, seins, éléphants de douceur,



LANGUEUR D'ÉLÉPHANT

J'avais de la grandeur, ô cher Mississipi!
Par mépris des poètes, gastéropode amer,
Je partais, mais quel amour dans les gares et quel sport sur la mer!
Record! J'avais six ans (aurore des ventres et fraîcheur du pipi!)
Et ce matin à dix heures dix le rapide
Qui flottait sur les rails croisait des trains limpides
Et me jetait dans l'air, toboggan en plongeon.
C'était le cent à l'heure et malgré la rumeur,
Le charme des journaux enivrait les fumeurs.
Et bien que le convoi fût ainsi lancé,
Entraîneur aimantant albatros et pigeons,
A cette allure folle l'express m'avait bercé.
Mes idées blondissaient, les blés étaient superbes,
Les herbivores broutaient dans le vert voyou des prés,

J'étais fou d'être boxeur en souriant à l'herbe.

ARTHUR CRAVAN.



Si tu rencontres

Si tu rencontres un ramier
Dans un bois si jeune par la vie de sa neige
Quand les yeux veulent dire nœuds du soir
Fais un repos de tout ce qui est à lui
L'âge de la forêt mon amour est un songe

Dans le sommeil

Dans le sommeil quelquefois
Des graines éveillent des ombres
Il vient des enfants avec leurs mondes

Légers comme des ossements de fleurs
Alors dans un pays lointain si proche par le chagrin de l'âme
— Pour rejoindre le pavot des paupières innocentes
Les corps de la nuit deviennent la mer

Dans l'histoire

Dans l'histoire des songes dans les veillées du jour
Ce sont les princes de l'ordre
L'absence les protège et les lie
Comme l'ombre à la soie des voyages
De vieux jardins ont ravi leur patience
Ils reviendront quand cessera la distance
— L'herbe les couvrira de mirabelles

GEORGES SCHEHADÉ.



PERSPECTIVE AUTOMATIQUE



IEN QU'IL NE SOIT PAS PERMIS DE LIMITER AUX seules pratiques de l'automatisme graphique l'intervention du surréalisme dans le domaine plastique, il convient de noter que souvent elle a pu s'affirmer et cela sous ses aspects les plus bouleversants à travers des procédés purement mécaniques tels que, par exemple, les frottages, les fumages, la décalcomanie. En effet, ces techniques présentent au point de vue surréaliste l'incontestable avantage de réduire dans une large mesure et parfois jusqu'à l'extrême, la participation consciente de l'artiste qui s'en remet alors à une sorte de hasard dont le caractère heureux peut se révéler dans le sens d'une augmentation très nette des possibilités créatrices.

Au-delà de certaines démarches artistiques pleinement valables en raison même de leurs contingences d'expression volontaire, pour qui reste encore attaché à quelques exigences, la création plastique paraît bien vite limitée lorsqu'elle est conditionnée par les préférences esthétiques et subordonnée à la volonté. Tout au plus, l'artiste peut-il alors exercer une influence perturbatrice en établissant des rapports nouveaux entre les divers éléments d'un monde préexistant. Attitude négative — dont le parallélisme avec les manifestations de l'inconscient est flagrant — facilement démoniaque au regard de la théologie chrétienne, admirable sans doute, en raison des sentiments de révolte qu'elle suppose mais qui n'apporte au problème de la création qu'une solution de désespoir avant tout caractérisée par le refus d'un certain ordre. L'artiste construit alors avec des éléments empruntés et auxquels ce caractère de fragments confère une insolite agressivité, un monde de défi dont l'insubordination et la valeur provocatrice ne prennent tout leur sens qu'en impliquant la confrontation avec l'ordre initial. A ce propos, on ne peut s'empêcher d'évoquer l'œuvre de Jérome Bosch, où la prédominance des sujets infernaux, même si elle n'est qu'un prétexte, n'en reste pas moins symptomatique.

La pratique de l'automatisme peut suggérer l'idée d'une attitude poétique moins dramatique sans doute, mais certainement plus intransigeante, cela dans la mesure où la création plastique ne s'exerce plus à partir d'un

ordre accepté ou nié mais plus librement au-delà même de toute intention d'expression.



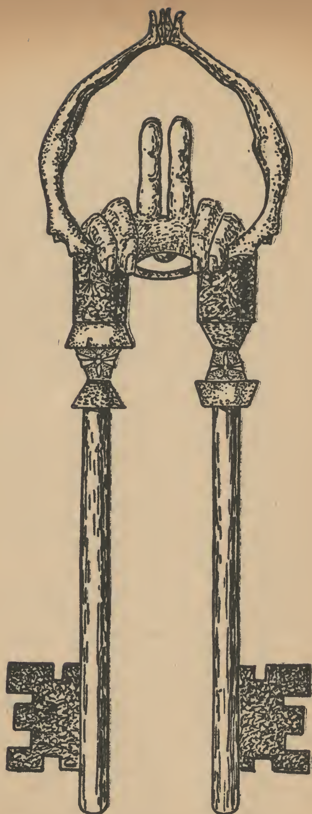
Le plus souvent les procédés mécaniques de l'automatisme graphique tirent leur origine d'incidents techniques, voire d'accidents, dont les résultats heureux, en révélant un aspect insoupçonné des possibilités de l'art, tendent à faire reconsidérer sous le signe d'une certaine expérimentation les données habituelles du métier. Toutefois, l'utilisation de ces faits à laquelle conduit la reproduction consciente des conditions de l'accident initial — démarche qui ne tarde pas à définir un procédé particulier strictement déterminé en partant d'une expérience type — ne va pas sans menacer le caractère fortuit de la première manifestation. Anton Prinner, au cours d'une récente conférence sur la gravure a pu, en révélant de multiples faits de ce genre, laisser apparaître l'aspect de recette que leur utilisation ne manque pas de prendre, pour peu que l'on cherche à les intégrer sommairement aux techniques habituelles. Fort heureusement, le caractère aléatoire des résultats ne permet pas toujours d'exploiter le hasard dans un sens qui ne tarderait pas à conduire à sa plus complète négation; et le plus souvent, dans les limites d'un art particulier, l'apport technique est des plus faibles. Aussi n'est-il seulement question que d'obtenir tel ou tel « effet » et ainsi nous sommes invités à considérer ces choses sous le seul angle du « truc » d'atelier.

C'est plutôt dans le cadre d'un art entièrement nouveau ne supposant plus aucune considération technique traditionnelle et seulement défini par la systématisation généralisée d'un ensemble de faits expérimentaux que l'automatisme a des chances de révéler des moyens d'action importants. Dans ce sens les recherches de Dominguez, plus qu'elles n'apportent une augmentation des possibilités de la peinture, font pressentir tout un art de l'empreinte, dont la décalcomanie est un aspect particulier et que Max Ernst a souvent utilisé d'une manière très libre, assez propre à faire concevoir une attitude nouvelle de l'artiste.

« A l'atelier Hayter, Max Ernst était le plus astucieux dans ce genre d'expériences, il arrivait les poches pleines de trucs qu'il avait ramassé chemin faisant; des feuilles d'arbres, des débris de jouets, tout ce qui lui tombait sous la main. On était toujours intrigué de voir ce qui allait sortir de sa poche et ensuite de la presse [1]. »

Ainsi se trouve souligné tout l'imprévu de ces entreprises et leur intérêt tient souvent, au-delà de la simple curiosité, dans l'espoir d'une sorte de miracle dont quelques résultats surprenants sont assez propices à ne pas faire rejeter l'éventualité. A ce compte les œuvres sont avant tout de merveilleux spectacles où l'œil peut s'aventurer dans un monde jamais vu, mais envisagées sous ce seul aspect elles ne tardent pas à perdre très vite leur séduction primitive. Nous connaissons dans ce sens les déboires de la décalcomanie où en définitive on tourne à perte d'esprit dans la même forêt de corail. C'est seulement en fonction de leur génèse et en raison d'une activité constamment renouvelée dans les moyens que ces œuvres arrivent à prendre toute leur signification. On ne peut rester cons-

1. Conférence sur la gravure d'Anton Prinner.



VARIATIONS SUR L'HÉRALDIQUE PONTIFICALE :
CLEF UNIQUE ET DOUBLE DE L'ANTIPAPE

Adrien Dax.

tamment à la même fenêtre, ouvrirait-elle sur le plus beau paysage du monde, l'essentiel est sûrement d'avoir envie d'en ouvrir une autre... toujours une autre jusqu'à disparition complète d'un mur qui, pour être souvent celui de Vinci, n'en reste pas moins un obstacle.

Plutôt que de dresser le bilan des réussites et des échecs il convient d'abord de définir le sens d'une démarche technique où se laisse entrevoir — à la lumière des résultats acquis — une troublante analogie avec les processus naturels de création. Le témoignage de Monod-Herzen, pourtant situé par ses considérations esthétiques à l'opposé des préoccupations surréalistes, prend ici toute sa valeur. On connaît la loi morphologique qu'il a été amené à formuler :

« Les rapports de la forme et de la matière sont les mêmes, que la matière soit mise en œuvre par le jeu des forces naturelles ou mise en œuvre par l'homme. Et lorsqu'une même opération est appliquée à des matières diverses, les transcriptions résultantes obéissent à la même norme, que le facteur opérant soit l'artiste ou la Nature[2]. »

L'automatisme mécanique, en raison même de son caractère d'expression involontaire, trouve là une précieuse confirmation de ses possibilités créatrices. En effet, l'analogie de forme entre un objet naturel et une telle création plastique permettrait — avec une certaine prudence propre à exclure toute déduction hâtive — de conclure à une similitude de rapports entre les diverses spécifications de la matière et les processus générateurs employés de part et d'autre. En schématisant cela pourrait s'exprimer par une sorte d'équation :

$$\text{FORME NATURELLE} = \frac{\text{matière (1)}}{\text{action naturelle}} = \frac{\text{matière (2)}}{\text{action humaine}} = \text{FORME CRÉÉE}$$

Les résultats de l'automatisme pour peu que l'on cherche à les apprécier à un point de vue purement morphologique illustrent cette loi. C'est ainsi que les grattages, par exemple, permettent d'obtenir des effets assez proches de ceux que déterminent les phénomènes naturels de l'érosion. En somme, c'est le même processus général d'usure qui, abstraction faite de certaines conditions de temps, se trouve mis en œuvre de part et d'autre et nous retrouverions facilement au hasard des tableaux surréalistes dus à cette technique, les ravinements du bois mort et les inquiétantes surfaces de l'érosion éolienne. Il convient cependant de signaler qu'à propos des grattages c'est seulement dans certaines limites que l'on peut parler de création formelle, plus exactement il s'agirait de modification d'un état morphologique donné. Retenons tout de même l'analogie des résultats. C'est surtout à propos de la décalcomanie que se révèle une manifestation moins contestable de formes créées par une action exercée sur la matière. Le procédé est connu; il consiste essentiellement à obtenir, en agissant par pression et décollement sur la gouache humide, des images variées mais où s'affirme, quelles que soient les modifications de la technique, la persistance de certaines structures caractérisées par une sorte de foisonnement d'aspect à la fois végétal et minéral. En se référant à divers travaux sur les colloïdes — ceci en raison même de la matière employée — le système morphologique que révèlent ces images est

2. MONOD-HERZEN, Morphologie générale.

facilement rattachable à toute une série de créations naturelles. On peut affirmer qu'il s'agit de formes déterminées, dans leurs grandes lignes, par un comportement colloïdal de la matière, tout à fait comparables en partant des figures de diffusion — dont elles sont un cas particulier — aux dendrites que Stéphane Leduc a pu provoquer au cours d'expériences



Adrien Dax.

déjà anciennes sur la cristallisation. L'étonnante parenté de ces dendrites avec les dispositions végétales témoigne assurément d'une tendance commune de la matière inanimée et de la matière vivante, mais il serait hasardeux de vouloir tirer trop vite une conclusion de ce rapprochement. De tout cela retenons seulement que la décalcomanie peut s'intégrer à toute une série de phénomènes naturels qui vont de la naissance de

l'agate à l'apparition, en haute altitude, de quelque mystérieuse arborescence façonnée par le vent avec le brouillard gelé.

On pourrait multiplier ce genre de similitudes à propos d'autres procédés automatiques si toutefois il n'était à craindre d'accréditer ainsi l'idée sommaire que ces activités n'aboutissent en définitive qu'à répéter les formes actuellement révélées par la nature. Au contraire, rien n'interdit de penser que l'on ne puisse arriver, au cours d'une recherche très libre, à une combinaison d'action et de matière qui réalise une forme sans aucune référence avec un aspect naturel. La possibilité d'une anticipation sur le déroulement de la création naturelle peut se laisser entrevoir et cette vue risque bien d'être confirmée par l'apparition de quelque moyen d'action insoupçonné. Rien de trop utopique dans cet espoir si l'on s'en réfère par exemple à la naissance d'une invention comme celle de la photographie. A l'origine il n'y a eu rien d'autre que l'idée d'un peintre à qui le paysage inversé de la chambre noire a suggéré tous les avantages que l'art du dessin pourrait tirer de ce phénomène optique si néanmoins on parvenait à fixer l'image. En somme, il ne s'agissait que d'obliger la lumière à dessiner elle-même les apparences qu'elle révélait; idée audacieuse pour qui s'en serait tenu aux moyens de la peinture mais à laquelle la rencontre avec le chimiste devait apporter une solution satisfaisante et la photographie naissait. Au demeurant simple truc de peintre, destiné à faire vrai, sans contestation possible; aujourd'hui quelque cent trente ans de distance montrent le chemin parcouru. Un art nouveau était né, à l'insu de ses promoteurs, et bientôt il ne devait pas tarder à se perfectionner dans un sens à peine concevable : celui de la notation et de la reproduction du mouvement. Il y a dans la maturation de cette heureuse hybridité et dans les imprévisibles ricochets de ses conséquences une invitation à chercher sur tous les chemins, même s'ils ne conduisent qu'à ces domaines suspects de l'invention où, en dépit de découvertes valables Charles Cros s'est souvent égaré. L'aboutissement de ces idées, pour le moins ambitieuses, mais qu'il serait imprudent de juger toujours chimériques, est le plus souvent un échec incontestable; cependant, le résultat décevant peut par un détour propice présenter un intérêt imprévu. C'est sous cet éclairage qu'il convient de citer à titre d'exemple l'invraisemblable procédé alchimique élaboré par Strindberg.

Vous ignoriez, peut-être, que pour fabriquer de l'or, il suffisait de bien peu de choses? Une feuille de papier, quelques grammes de sulfate de fer (coupe rose-verte ou commerce), un peu d'ammoniaque et un cigare sont simplement nécessaires. Les manipulations sont très simples :

« Pourvu de ces ingrédients on prend une bande de papier, on la trempe dans la dissolution de sulfate de fer, on la maintient ensuite au-dessus des vapeurs que dégage le flacon d'ammoniaque. Ceci fait, on laisse sécher la bande dans la fumée du cigare que l'on a soin de fumer pendant l'opération; dix à douze minutes, au plus, d'exposition à la fumée et l'or apparaît[3]. » Bien sûr il faudrait admettre la formation d'un sulfate de fer ammoniacal dont le poids moléculaire correspondrait à celui du chlorure d'or et accorder à la nicotine une bien surprenante propriété. Ces choses-là n'ont d'ailleurs aucune importance; l'alchimie n'a pas

3. Marcus DE VEZE, *la Transmutation des Métaux.*

enrichi Strindberg, mais ces expériences lui ont permis de constituer son « Livre d'or » et au hasard des taches brillantes à reflets métalliques il découvrait de fabuleux paysages de sapins qui ramenaient ses pensées vers un village de Bohême où l'attachait encore quelque souvenir heureux. En dépit des apparences la transmutation avait réussi... c'est sur le plan de l'esprit que le grand œuvre s'était accompli.



Envisagés sous l'aspect de leur valeur suggestive, les résultats de l'automatisme, en raison même de leur caractère imprévu, offrent à l'œil la possibilité d'échapper à une vision commune qui, pour si objective qu'elle se prétende, ne relève en définitive que d'un ensemble d'habitudes mentales sur la valeur desquelles il est légitime d'avoir des doutes. Pour l'occidental du XX[e] siècle l'angle de vue, limité par les grandes directions convergentes de l'esthétique et de l'éthique, reste avant tout axé sur la seule face utilitaire du monde. Pris dans ce réseau de fer, l'œil lui-même est pragmatisé et ne fonctionne qu'à la manière d'un filtre où s'élabore une réalité visuelle, rassurante comme une épure, mais dont la précarité se révèle au malaise éprouvé par l'homme pour peu que sa vision trouve à s'exercer au-delà des normes. Alors, s'il réussit à surmonter son angoisse, les choses se découvrent à lui sous des aspects nouveaux où s'objectivent ses désirs les plus secrets et il peut sentir confusément, malgré un long passé d'abdication et de consentement aux pires nécessités qui n'en permet plus aujourd'hui que de rares manifestations, toute l'étendue de ses facultés de voyant.

C'est dans le sens d'une rééducation libératrice de la vue, dont la portée dépasse sensiblement les seules satisfactions esthétiques, que la pratique de l'automatisme a pu laisser apparaître une étroite parenté avec les divers procédés divinatoires. L'invention de frottage telle que l'a relatée Max Ernst dévoile bien le caractère interrogatif d'une tentative qu'il serait abusif de limiter au seul plan de l'art, et aussi bien faut-il convenir que les merveilleuses planches de *l'Histoire naturelle* sont moins des tableaux que des portes largement ouvertes sur un aspect ignoré du réel ; leur importance, autrement grande, se mesure aux possibilités qu'elles ont pu apporter à l'œil en tendant à réaffirmer la coïncidence parfaite de la perception et de la représentation, condition même de la voyance.

Aux origines de l'art les peintures pariétales du Magdalénien apparaissent dans un horizon semblable pour peu que l'on consente à ne pas les séparer des supports rocheux qui, le plus souvent, en déterminent les formes animales. Il faut imaginer la caverne obscure et mystérieuse où la lueur dansante des flammes entraînait l'étrange floraison des concrétions calcaires et les moindres saillies du roc dans un jeu vivant d'ombre et de lumière, pour comprendre toutes les innombrables suggestions que pouvaient proposer les parois aux hommes de ce temps. Le bond du bison au plafond d'Altamira, le cheval dégagé des stalactites à Font-de-Gaume ont incontestablement un caractère d'apparition, le chasseur n'a eu qu'à cerner un contour et à préciser un détail pour fixer dans une attitude saisissante de vérité l'animal suggéré.

Cette intervention de l'homme tendant à préciser la suggestion proposée par le monde extérieur trouve un écho dans certaines tentatives actuelles d'automatisme interprété. Mais, de même que le chasseur préhistorique ne savait voir que des animaux dans la paroi rocheuse, l'artiste d'aujourd'hui semble ne pouvoir profiter de la suggestion que dans la mesure où elle permet la projection de certaines constantes individuelles, rendues conscientes du fait même de l'interprétation et tendant à créer une habitude visuelle vite limitée à un même type de formes. Ainsi les belles décalcomanies interprétées de Hans Bellmer ne sont-elles surtout révélatrices que d'un goût persistant pour le corps équivoque d'une éternelle mineure.

Il semble que l'intervention de l'artiste gagnerait à s'accomplir plus librement et une voie nouvelle pourrait être trouvée non plus dans l'interprétation du résultat de l'automatisme, qu'une certaine pratique rend vite délibérée, mais plutôt dans une tentative de direction des réactions matérielles pendant l'élaboration de l'œuvre. Le sens assez peu contrôlable de cette démarche — facilement limitable à une impulsion — permettrait, en remettant constamment en cause les éléments suggestifs et les interprétations qu'ils auraient pu provoquer, d'empêcher toute fixation dans un sens déterminé. A ce point de vue l'emploi simultané de deux procédés tels que le grattage et la décalcomanie a pu prouver quelque efficacité.

Si une vue d'ensemble des diverses activités de l'automatisme mécanique permet de découvrir, à côté de quelques réussites, une longue suite d'échecs, il n'en reste pas moins que les résultats décevants risquent d'être pleinement valables, dans la mesure où, non plus considérés comme des aboutissements, mais plutôt comme les bases d'une prochaine expérimentation, ils peuvent entretenir une certaine irritation de l'esprit, assez propre à nous engager sur une voie où il faut bien s'attendre à n'avancer que sur des ruines.

ADRIEN DAX.



Enrico Donati.

Roof-Garden

Sur le rempart, il y a un petit champ vert où poussent les églantines, les ravenelles, et les avoines de la nouvelle journée. Parfois coulant comme un fleuve jaune, parfois un écheveau sous des ongles d'air, parfois la paille douce d'une chevelure blonde prise dans un rouet. Avec le soir, les chaumes sont un reposoir où montent les fumées charmantes de la ville, comme les corolles d'un bombardement de fête et de silence, et par les archères on voit le ciel écumer de nuages légers, et les campagnes comme la poitrine d'une femme sous l'énorme chaleur. On épierre le champ à même sur le vide et la carapace des toits, et il y a des chemins couverts et des routes douces dans les herbes, les pierres et la forêt balsamique des orties, jusqu'à la plate-forme rase où le ciel sur la mer de paille est un orage mexicain, où l'air coule comme de l'huile dans la gueule d'un canon de bronze, et l'herbe folle au-dessus du fleuve frissonne sans cause comme l'épaule d'un cheval.

JULIEN GRACQ.

Le beau temps

LES CHEFS-D'ŒUVRE AUX TERRAINS VAGUES

A Versailles, mais vous n'irez pas ailleurs que derrière la pièce d'eau des Suisses. Alors, passé que vous aurez l'allée couverte qui longe le mur de l'ancien potager royal, surgira (pour votre confusion, j'espère) du plus morose et du plus médiocre arrière-plan de banlieue l'un des plus bouleversants orgasmes qui aient jamais pris forme aussi bien dans le domaine du songe que dans celui de la réalité, et qui est, taillé dans le marbre, le Louis XIV équestre de Bernini.

Devant lui stagne un grand carré de boue, la pièce d'eau que l'on sait ayant été par les Allemands asséchée sous le prétexte d'en supprimer le miroitement nocturne qui eût pu guider vers Paris des bombardiers aériens. Alentour, ce sont broussailles, épines, ronces, chardons, orties, vaisselle cassée, ferraille tordue, vieux pots de peinture ou de goudron, choses mesquines qui accrochent, qui déchirent et qui souillent. Le terrain, il est vrai, plus ou moins relève de l'autorité militaire, et souvent des bruits de trompette et des feux de peloton choquent l'oreille, qui sont le fait de tirailleurs, ou d'autres dont je ne sus reconnaître la livrée, à l'exercice.

Approchez-vous encore. Un sentier vous conduira jusqu'au pied du monument. De fissures sur le socle, de lichens jaunes et gris, de petits coussins de mousse, il en faudrait bien davantage pour distraire l'attention d'innombrables graffiti qui courent, plastronnent et se cambrent sur la pierre comme une tribu de myrmidons narquois, si charmants en tel lieu, vraiment, aux yeux de quiconque aime autant que moi cette moqueuse vermine, que la tentation est forte, pourvu d'avoir en poche un crayon, de les recueillir sur deux ou trois pages de carnet. Ces dernières, ainsi allaient-elles, quand je les eus remplies :

Denise et Jacques le jour de leur rencontre pour enfiler les aiguilles.



Doucement tu m'étouffes.



Je joue plus, rends-moi mes billes.



Zut, un os.



Engagé - Gugus - Dudu.



Les commandements de la femme
Un seul homme tu aimeras et chériras bien tendrement.



Nous qui vous parlons
Nous sommes montés
Sur cette canasson
Avant d'aller tirer
Robert
Gui
Henri



En souvenir d'un soir d'été
Un groupe de la 46/2
André J. Michel P. Pierre P.
Pierre F. André M.
Vive la classe.



Jules Ferry - terreur de l'International Duten.



sous le dessin de trois phallus ailés :

Les cigognes sont de retour
« air connu »



Chère Salomé, si seulement tu savais combien je t'aime. René
Oh Salomé! Quand ton cœur retrouvera-t-il le mien? René
Tous les Français devraient être sans prépuce. Salomé.



sous le dessin d'une quille rouge et noire :

OH QUILLE
divine maîtresse



Vive la quille



Silvia
à vous deux pour la vie
Jeanine



Huguette vous emmerde à pied, à cheval, en voiture.



Henri et Jean - deux pauvres types de la 47/1 en souvenir des bonnes excursions faites en dehors de notre prison.



sous le dessin d'un grand phallus ailé :

La bite volante symbole des évadés du bagne - le 25-5-49.
Le C.A.P.



De Gaulle la guerre.



LE RIDEAU DE FER.



RETOUR DES CHEFS-D'ŒUVRE ÉVACUÉS.



De Nenesse bonjour à Proserpine.



Greffe est une salope.



Début juillet 1949
Souvenir d'une agréable journée passée devant cette statue
Milou-Jacqueline.



Vive Asmodée.



On se fait chien.
Jules.



Nous qui nous ennuyons de nos femmes.
Jules-Maurice.



A bas de Gaulle.



Chère Mlle Junker de Oberseebach
Vous ne connaissez pas qui vous aime.
A.T. Oppenheim.



sous le dessin d'un régime de dattes :

des dattes



Par-dessus tout cela (qui chaque jour est augmenté, comme bien l'on pense, de neuves inscriptions, tandis que la pluie en en efface d'autres qui ont fini leur petit tour de chant) se cabre et s'emporte le cheval de la mort. Ou, plutôt, n'est-ce pas le cheval lui-même qui est réelle incarnation de la mort en train d'emporter l'homme — l'homme étrangement amolli et mal sûr, étrangement passif devant l'imminence de la perdition, étrangement défait sans rien résigner de son orgueilleuse grandeur, l'homme tout revêtu de cet air quelque peu solennel et grassement féminin que l'on voit boursoufler la plupart des personnages illustres, rois, princes, généraux, dictateurs, quand vient pour eux l'heure d'être séparés des vivants. Imaginer la mauvaise humeur de Louis XIV, et peut-être le malaise, et peut-être l'effroi qui, pour autant qu'il y eût sous le crâne royal un grain de sensibilité, durent bien s'emparer de lui quand il se reconnut dans ce cavalier ravi sans espoir de retour par le galop délirant d'une monture fabuleuse, n'est pas difficile. Son jugement de la statue, l'on sait qu'il fut d'abord impitoyable : « La trouvant mal faite, il ordonna de la briser. » Puis, sur les instances de Colbert, unique admirateur et protecteur de Bernini parmi des courtisans serviles et déjà xénophobes, il accepta de faire grâce, mais à la condition que la statue serait modifiée par les soins de Girardon, et que ses yeux ne la rencontreraient plus. Rien, me semble-t-il, ne saurait mieux prouver le malaise et l'effroi dont je viens de parler, voire l'appréhension qu'il n'y eût quelque vertu maléfique infuse dans le terrible cavalier de pierre, que cette décision du roi de n'admettre que la statue continuât d'exister que si elle cessait en même temps d'être sa propre effigie. Transformée, donc, portée derrière le bassin de Neptune elle y demeura peu, si le roi risquait d'aller se promener par là; le lieu que définitivement on lui accorda fut un tertre assez misérable, à la lisière de cet épineux maquis où nous la voyons de nos jours, derrière la grande pièce d'eau des Suisses. Et ce n'est pas la plus mince occasion que nous ayons de nous émerveiller que Girardon, bon décorateur de cour plutôt que très passionnant sculpteur, en ait senti néanmoins toute la portée authentique, qu'il ne l'ait pas transformée en quelque génie banal ou en quelque froid héros de l'histoire, mais que se soit imposée la signification vraie du monument démoniaque au point de lui dicter, probablement de façon tout à fait inconsciente, le sujet de Marcus Curtius, ce jeune Romain dévoué aux dieux infernaux pour satisfaire à l'oracle et qui se précipita tout armé dans un gouffre de flammes.

J'ajouterai que pour moi, plus que de Louis XIV, plus que de Marcus Curtius, telle statue est encore et surtout celle de Metzengerstein.

Au mot de *beau* si l'on veut accorder qu'il pose sur quelques fondements essentiels, qu'il met en jeu quelque mécanisme singulier dans l'esprit humain et que le sens en dépasse de très loin celui, fourni par le dictionnaire, du simple plaisir ou de l'agrément, alors je dirai que je ne connais, en France, nulle œuvre sculptée *plus* belle que cette convulsive statue démise de la première dignité pour être jetée aux ronces. Non pas que je médise de mainte admirable pierre taillée dans l'ancien Orient, la Grèce antique ou l'Amérique précolombienne, non plus que de la grande sculpture romane, de celle du premier âge gothique, ou de ces figures libres et cruelles qui sont de la Renaissance et dont je me suis toujours très particulièrement enchanté. Mais, je le répète, et quoique dans tout cela je sache quelques merveilles à mettre sur un pied d'égalité avec le cavalier de Versailles, il n'en est pas une, à ma connaissance, dont le tragique éclat soit plus bouleversant que le sien. Entre celui du diamant et de la plus baroque des perles noires. Pour le situer parfaitement, enfin, sans trop multiplier les termes de comparaison avec des œuvres étrangères au domaine de la sculpture, je ne me servirai que d'un seul, qui est indispensable : beau comme le second acte du *Don Juan* de Mozart.

Le marbre entier, par quel souffle plutonien ému, semble agité de vaguelettes où grelotte une lumière du dernier jour; le regard glisse et peine à se fixer sur la surface frisonnante. J'ai dit l'homme. La crinière, la queue du cheval, sont des algues grandioses, des coulées de métal en fusion, des torrents échevelés par la crue, de funèbres rideaux de boucles brassés par un vent d'orage sur le plateau béant du théâtre de l'abîme. Pourtant la pointe extrême du spasme, le point vraiment capital de l'acte, ainsi qu'il se doit est produit par la tête du cheval fou, plus glaçante encore dans le jet de son rictus splendide que cette autre même, volée au Parthénon, du cheval de la Nuit, qui repose à Londres toute blanche sur un socle d'ébène dans la salle des marbres Elgin. Devant les sabots qui fouettent l'air, c'est le gouffre, irrécusablement. Les flammes au socle ajoutées par le ciseau un peu lourd de Girardon n'apportent rien qui déjà ne soit en puissance dans la sculpture de Bernini. Ensemble ou détail le mouvement du groupe, l'attitude du cheval et celle du cavalier, leur égarement mutuel sur des axes divergents, le contraste entre l'air (du désespoir le plus farouchement destructeur) imprimé à la tête de l'un et celui (fièrement, passivement résigné à l'inévitable) répandu sur les traits

de l'autre, tout ici concourt à faire tomber la foudre; nulle part un témoin de bonne foi n'appréhendera plus proche la frontière de ce monde et de l'autre monde.

Quelle joie, maintenant, parmi les buissons d'épine qui cachent le talus du chemin de fer, de penser qu'il est un ministre des Beaux-Arts, ou un sous-secrétaire d'Etat, des conservateurs de musée, des administrateurs du domaine public et d'importants fonctionnaires payés à bons gages pour assurer la protection d'œuvres comme celle-là, qu'ils ne sauraient ignorer à la merci des cailloux d'un ivrogne ou des balles de fusils retour d'exercice! Quelle joie que si la *Pieta* de Michel-Ange (infiniment moins *belle,* à mon sentiment, que le cavalier de Bernini) se trouvait en France, ils l'*exposeraient* sans doute à Billancourt, entre deux tas de débris ferreux rejetés par les usines Renault! Quelle joie qu'il soit ainsi prouvé (puisque nul, jamais, ne protesta) que tous ils ont toujours été d'accomplis nihilistes! Que l'on m'entende bien, je ne plaisante nullement, et si quelque chose pouvait me rendre (comme dit la chanson) « fier d'être français », ce serait assurément cette chose-là, qu'il est impossible d'imaginer en aucun autre pays du monde. Je me réjouis, et de la plus énorme façon, qu'à la tendance un peu trop répandue aujourd'hui (mais qui ne m'est pas non plus antipathique) à tenir pour chef-d'œuvre et à exposer sur un socle ou dans un cadre précieux en de luxueuses vitrines un galet mal dégrossi ou bien trois traits de règle sur un carton plâtreux, réponde cette autre tendance à traiter les chefs-d'œuvre véritables comme des objets sans nulle valeur. Seulement, je demande que l'on n'y mette pas tant de partialité ni de préférence, et je me permets, avec tout le respect qui leur est dû, de suggérer ici aux responsables d'exposer sans délai la *Joconde* au marché de Saint-Ouen, la *Victoire de Samothrace* parmi les canadiennes pelées du carreau du Temple, l'*Hermaphrodite* sur un banc de l'avenue Gabriel et la *Vénus de Milo* devant un hôtel borgne que je sais, sur cette petite place qui est à l'angle de la rue de la Charbonnière et de celle de la Goutte-d'Or.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

Maîtres du demi-siècle

LE SIGNE DU CANCER



LA VOLONTÉ JAMAIS DÉDITE DU SURRÉALISME de ne chercher dans les différentes formes de l'art qu'un moyen pour l'homme d'approfondir la connaissance de son univers intérieur et, pour cela, de faire servir tour à tour telle ou telle de ces formes à l'expression du même contenu mental, paradoxalement, aura fort contribué à mettre à jour une loi majeure de l'activité créatrice qui veut que le signe et la chose signifiée soient indissociables, qu'ils se nécessitent et se créent réciproquement. Ainsi sont vouées à l'échec les tentatives de traduction, d'adaptation directes d'un mode d'expression à un autre. Un tableau, un poème, ou tout autre produit de l'effort d'objectivation se présentent complets, monde ouvert à qui veut le voyage : rarement la glose éclaire le dédale, elle en masque, un temps, l'accès abrupt, de ses panneaux crevés.

Le péril, pour celui dont le projet, bravant ces risques, est d'écrire un commentaire de la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même,* s'aggrave du fait que Marcel Duchamp a tenu à traduire cette même réalité sous deux formes concurrentes, le grand verre de 1915-1923[1] et la boîte verte publiée en 1934[2]. Quel ton, dès lors, donner au commentaire? Assurément, le mieux serait de laisser répondre, à l'édifice précis du grand verre, le désordre voulu des papiers, et qu'un rapport sans apprêt, de rigueur scientifique, soit établi sur les résultats de la confrontation. Cependant, cela ne tarde pas à aller avec

1. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.* Peinture sur verre, — 170 cm × 266,5 cm — exécutée à New-York de 1915 à 1923. A cette date elle est, bien qu'inachevée, abandonnée définitivement. En 1931 le verre se casse. Reconstituée par M. D. en 1936.

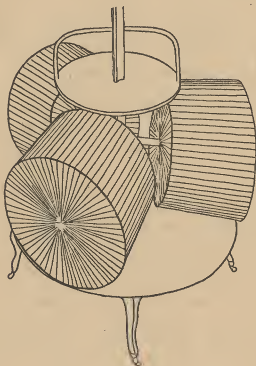
2. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.* (Editions Rrose Sélavy, 16, rue de la Paix, Paris, 1934.) Trois cents exemplaires d'une boîte-recueil de peintures, dessins, notes manuscrites (de 1911 à 1915), ayant servi à l'élaboration du grand verre et minutieusement reproduits dans leur aspect et sur leurs papiers originaux.

une gêne grandissante. A suivre l'aventure du tableau, livré à la poussière, brisé, reconstitué, mais gardant indélébile la trace des cassures comme un filet qui le voile, tableau dont on ne savait rien de la vie intime jusqu'à ce que, dix ans après l'avoir abandonné inachevé, Duchamp en fournisse la clé — clé d'apparence luxueuse, bien faite pour charmer les collectionneurs, mais dont l'usage se montre extrêmement ardu, hasardeux — on se convainct que tout a été fait pour en décourager l'approche. S'y trouve-t-elle même cette clé, ce mot de passe, dans les papiers épars de la boîte verte? Quoiqu'il en soit, qui veut l'atteindre doit se perdre dans le labyrinthe, très incertain de ne pas errer dans des galeries extérieures, lointainement préparatoires. Ce pourrait n'être là qu'un exercice, si Duchamp n'avait pas jeté bas le mur qui ferme l'entrée véritable.

J'avoue prendre peur d'expliquer le cheminement qui fut le mien; il n'est peut-être qu'une errance particulière alors que tout fait pressentir un sens unique au dédale, une progression commune à ceux qui s'y soumettent. Ensuite un nouveau scrupule arrête l'établissement de repères — et certes serait seul décisif celui auquel Duchamp s'est toujours refusé — scrupule telle que si j'avais découvert la faille lumineuse, indiscutable, par où passer pour que se révèle de façon subite et soulageante l'envers du décor, je ne la signalerais pas. Car Duchamp impose une lente période d'attente et prend soin de parler à travers plusieurs épaisseurs de voile. Ce qui est dit ne s'accommode pas de toutes les lumières. Or il est commun de s'irriter du masque dont se munissent certains, du mystère de quelques œuvres, qu'elles enferment et qui les entoure, de telle équation de l'esprit où le mécanisme de réduction ordinaire n'a pas de prise. Nous n'y voulons rien changer, non qu'un goût pour l'occulte nous le fasse en tous les cas préférer au clair, mais pour avoir appris que ce que nous aimons, ce qui peut encore s'échanger de pur, de beau, de redoutable, mène une vie fragile, pratiquement clandestine. Et en 1912, plus encore aujourd'hui, lorsque Duchamp s'entoure de glacis et de chausses-trapes — je ne suis pas de ceux qui se rassurent en dénonçant le souci de se faire étrange — il est nécessaire de protéger cette occultation. *Phare de la Mariée* a dit Breton! C'est au phare de projeter ses lueurs sur un océan de plus en plus chaotique. La tempête abolie, à compter qu'elle cesse, ces lueurs d'elles-mêmes peut-être s'intérioriseront-elles et pourra-t-on déceler le système optique qui les jetait en avant, pourra-t-on, dans l'escalier sonore, croulant de soleil, s'élancer sans se perdre... Cette nuit encore, pour nous tous qui cherchons, la tour reste noire mais sa tête est en feu!

En ne se laissant pas glisser, sans tenter de pénétrer, d'un

objet à un autre objet, — il est vrai que leur dénuement extrême quant à la beauté des formes et des couleurs interdit dès l'abord la possibilité du plaisir esthétique; ils repoussent ou captivent sans concession, — le regard a permis à l'esprit de découvrir déjà les causes de son malaise. Dans ce paysage meurtrier, encombré de cordes, troué de trappes où s'abattent des poids de plomb comme les « bombes que laissent tomber les aviateurs », où tournent en rond des libertés dérisoires, grâces de tyran, la *Broyeuse de Chocolat* se dresse et en réalise le symbole.



D'un trépied rond et nickelé, style Louis XV, monte verticale, la *baïonnette,* « article soigné », car elle doit soutenir les axes des *trois rouleaux de chocolat*, les *grands ciseaux* auxquels elle sert de point d'appui, enfin les plaques isolatrices de verre qui séparaient l'espace célibataire de l'espace « mariée » jusqu'en 1914, époque vers laquelle Duchamp les supprime et rompt la baïonnette au niveau des ciseaux. L'idée d'agressivité, active ou passive, qui s'attache au terme « baïonnette », est corroborée par la présence, juste au-dessus des trois rouleaux de chocolat, de la *cravate* qui « doit son élégance à son épaisseur : un centimètre au plus ». Duchamp ajoute : « De couleur resplendissante, munie aux quatre coins de pointes très piquantes (comme toutes les cravates) ».

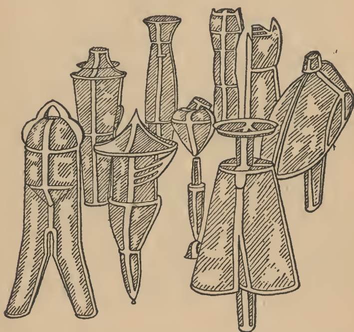
L'aspect d'instrument ménager ou artisanal qu'offre la

Broyeuse de Chocolat, rendue repoussante et peu maniable par les lances qu'elle hérisse, se trouve démenti — hélas, bien plutôt renforcé, si l'on veut parler juste, — par l'inutilité totale qui est la sienne. Comme en marge de la Machine Célibataire elle tourne sur eux-mêmes ses rouleaux de chocolat « venu on ne sait d'où », d'un mouvement continu, essentiel, n'ayant d'autre cause que *l'adage de spontanéité* « qui explique le mouvement giratoire de la Broyeuse sans autre secours » et que formule un slogan imprimé sur un petit papier glacé et colorié collé sur le trépied, telle la marque de fabrique : « Le célibataire broie son chocolat lui-même. »

De l'ensemble de l'œuvre, la *Broyeuse* constitue sans doute la partie très énigmatique car, si d'autres sont plus obscures encore, c'est de n'être pas achevées, alors qu'ici l'on se heurte à un objet complet, terminé, occupant une fort grande place et cependant inutile. Sa signification est à deux faces qui s'établissent à chaque extrémité d'un fléau oscillant et pivotant autour du centre qu'elle constitue. Un plateau de la balance, le premier accessible, sert de support à la signification érotique en rapport avec l'onanisme qui sera révélé par la suite ; la *Broyeuse* « paraît destinée à la qualification concrète des célibataires, et cela en application de l'adage de spontanéité, fondamental : le célibataire broie son chocolat lui-même [3]. » L'autre plateau de la balance symbolise le travail dans tout ce qu'il a de plus absurde, le travail incessant et sans échappée, n'ayant d'autre but que de permettre à l'homme de survivre, survie en entier étouffée par un nouveau et toujours identique fardeau de travail, pour que la vie, lente ou frénétique, recommence chaque jour à creuser ses ornières. Car délaissée, reniée, écrasée son enfance, — le temps du chocolat — l'homme que la société, pour la bienséance, étrangle d'une cravate ou contraint à « présenter » une baïonnette, même symbole phallique pauvrement exhibé, se fait la proie de la nécessité matérielle : il travaille pour manger, mange pour avoir la force de travailler et, le septième jour de la semaine, occupe ses loisirs à de menus travaux. « Buttoir de vie, vie célibataire considérée comme le rebondissement alternatif sur ce buttoir. Rebondissement = camelote de vie. Construction à bon marché. Fer blanc, cordes, fil de fer. Poulies grossières en bois. Excentrique. Volant monotone », ainsi se récitent les *Litanies du Chariot.* Face au butoir, car l'homme, très fier, vient d'atteindre l'âge-MUR ! Et derrière, dans le jardin fleuri de l'asile, le jeune schizophrène continue *de broyer du noir.*

3. André Breton, *Phare de la Mariée.* (Minotaure, N° 6, 1935.)

Quelques pas encore, le silence de l'aliénation et l'éternel crépuscule de cet univers sans jour ni nuit entourent le voyageur, et c'est au cimetière qu'aboutit la marche. Mais de même que le Phénix renaît de sa cendre, de même que tout immanquablement périt pour que place soit faite à une forme nouvelle — certes seule une volonté d'espoir dicte mon propos — de même en le *Cimetière des Uniformes et Livrées* où s'érigent les effigies du passé défunt, gît la substance de ce qui va devenir la vie. Dès l'origine, le gaz d'éclairage existe là ; il est essentiel, primitif comme le feu, indifférencié encore mais puissant de son pouvoir ascendant. Neuf moules le contiennent : la *matrice d'éros* faite des neufs *moules mâlics.*



Ce sont les célibataires. Ils furent longtemps huit, à savoir de gauche à droite, de la façon dont on décrirait une équipe sportive : *cuirassier* (4), *gendarme* (3), *larbin* (7), *livreur de grand magasin* (2), *chasseur de café* (8), *prêtre* (1), *croque-mort* (6), *agent de la paix* (5) [4]. Duchamp en ajouta un neuvième, entre le prêtre et le gardien de la paix, vraisemblablement vers l'époque où il décrétait dans le texte sur papier calque *Notes générales pour un tableau hilarant* : « Le nombre 3 (doit être) pris comme refrain en durée ». Ce nombre, dès lors, représente le chiffre-clé de l'œuvre entière.

4. Les chiffres entre parenthèses correspondent aux numéros d'ordre idéal donnés par Duchamp.

Le caractère sordide des espèces sociales auxquelles appartiennent les célibataires, s'atténue grâce à la transformation que leur fait subir Duchamp. A nos yeux apparaît une série de silhouettes ne présentant avec leur modèle qu'un rapport de morphologie externe, aussi dépersonnalisées et interchangeables que peuvent l'être les pièces d'un jeu d'échecs. On en retient la qualité : mâle, toutefois dans ce que ce terme a de plus cynique et déplaisant. La dépersonnalisation s'accentue du fait que les neuf personnages sont creux. En effet, que peut bien couvrir l'uniforme d'un prêtre ou d'un larbin-gendarme, sinon du vide? Les rencontrant dans la rue ne serait-on pas tenté, par humanité, de leur prêter sous l'enveloppe une âme, voire un petit cœur qui bat? En passant, car ce n'est pas le significatif de sa démarche, Duchamp pour plus de commodité a terminé le « décervelage ».

La vie, à son début, subit l'emprise totale de l'hérédité. Elle en reçoit sa nature et sa forme, tandis que la tradition, obligatoirement respectée, impose au nouvel être son climat mental, ses goûts, ses idées. Ainsi, les neuf moules mâlics sont destinés « à donner au gaz d'éclairage 8 (ou 9) formes mâliques », dans le même temps qu'ils le teintent de leur couleur qui est provisoirement le rouge minium en attendant que chaque moule reçoive la sienne propre « à la manière des maillets de croquet ». « Les moulages du gaz ainsi obtenus entendraient les litanies du chariot, refrain de toute la machine célibataire, sans qu'ils pourront jamais DÉPASSER LE MASQUE : ils auraient été comme enveloppés le long de leurs regrets, d'un miroir qui leur aurait renvoyé leur propre complexité au point de les halluciner assez onaniquement. (*Cimetières des Uniformes et Livrées.*) »

Voici qui établit l'allure en retrait des formes mâliques, leur fixité anonyme. Morgue de mannequins que distingue à peine un numéro d'ordre, masses amorphes au sein desquelles seul le sexe est défini : « chacune des 8 formes mâliques est coupée par un plan horizontal imaginaire en un point appelé point de sexe », pour tous ces êtres, figés en un geste, la vie n'est pas. A-t-elle eu jamais lieu, les masques qui les moulent furent-ils des visages humains? Une lointaine enfance quelque temps les captiva peut-être puisqu'un regret subsiste, chaîne mortelle. Mais aujourd'hui ne demeure plus qu'une carapace incompréhensible. Non le haillon de peau qu'oublie derrière soi un ophidien en mue, mais le coquillage obtus d'une plage à l'intérieur duquel l'organisme vivant retenu a pourri peu à peu et s'est fait corne. A cette forme sordide imposée au gaz d'éclairage s'ajoute, crétinisante, l'*éducation* du « professeur de

bière » ânonnant inlassablement les litanies du Chariot : « Vie lente, cercle vicieux, onanisme, horizontal, Buttoir de vie, etc... »

Dans un monde pré-natal, vivent des larves qui ne réussiront pas à réaliser leur vie adulte, celle qui les parferait, les différencierait en donnant à chacune son caractère unique en place du masque commun à l'espèce. Un narcissisme pétrifiant y règne et, à l'image claire d'un corps et d'un regard complaisant à eux-mêmes, se substitue celle d'une gangue obstruée de miroirs noirs où un être errant se heurte, ne se reconnaît pas et continue de tourner, cherchant l'issue, halluciné par un centre qui est la mort. Mort étouffante, au fond d'un trou.

Cependant si le moulage du gaz ne réussit jamais à briser la statue dérisoire qu'il fut contraint de simuler, la matière qui le forme, le gaz-même, trouvera une issue au sommet de chaque moule, à condition qu'il se fractionne et devienne autre que ce qu'il était. La forme immobile rompue en faveur d'une forme nouvelle et mouvante, la vie brise le cercle comme l'oiseau nain l'œuf.

JEAN SUQUET.



Giordano Falzoni.

Où me cacher

LES GARÇONS D'HONNEUR
LA FIANCÉE
LES FILLES D'HONNEUR
LE FIANCÉ
LE MAIRE
LES POMPIERS

c'est un mariage. il y a le maire la fiancée le fiancé qui tient un balai comme une canne. de temps en temps il frappe le sol comme un bedeau. il y a les filles d'honneur et les garçons d'honneur. la scène est dans le noir éclairé par des projecteurs.

LES GARÇONS D'HONNEUR

qui sont ces filles
qui sont ces filles bien plus belles
que les bateaux chargés de fruits
et que les îles du mois d'août

LA FIANCÉE

je ne vois plus rien
Je suis transparente
je suis comme le blé qui germe
je suis comme le pain frais
Je suis comme l'averse en pleine nuit

LES GARÇONS D'HONNEUR

qui sont ces filles qui attendent
plus brûlantes que le jasmin
de devenir transparentes
comme les pierres qu'on jette
pour attraper des oiseaux

LES FILLES D'HONNEUR

il fait nuit
nuit la tête dans les bras
nuit la tête la première

LA FIANCÉE

dites-moi mes sœurs mes filles

LES GARÇONS D'HONNEUR

qui sont ces filles
qui sont ces filles bien plus belles
que les bateaux chargés de fruits
et que les îles du mois d'août

LA FIANCÉE

dites
quel pays en moi dois-je atteindre
pour ne plus me réveiller

UNE PARTIE DES FILLES D'HONNEUR

la tête dans les bras
la tête la première
un pays en plein soleil comme de l'huile

L'AUTRE PARTIE

on te nourrira
de mûres sauvages
de pain noir
de lait de chèvres

LA FIANCÉE

je mangerais des pierres
avec mes dents
je mangerais des pierres
avec mes dents
parce que je ne ne veux pas
que ma tête éclate
d'amour

LES GARÇONS D'HONNEUR

qui sont ces filles
qui sont ces filles bien plus belles
que les coqs noirs
et le soleil

LES FILLES D'HONNEUR

cache ta tête dans tes bras
pour ne pas le voir
cache ta tête dans tes bras
pour ne pas l'entendre

UNE FILLE D'HONNEUR

quand tu t'approcheras
du sang
coulera par ta bouche
feu d'épines
et les orangers refleuriront

la fiancée s'empare du balai du fiancé monte à cheval dessus et s'envole. elle se met à tournoyer autour de la scène. affolement. elle renverse le maire qui se sauve à quatre pattes en hurlant et en aboyant. les pompiers arrivent. ils se mettent à courir sous la fiancée avec un drap en attendant qu'elle tombe. elle passe par la fenêtre. les pompiers après une certaine hésitation la suivent. hurlement. grand bruit de chute.

ANDRÉ LIBERATI.



UNE LETTRE
DE
MALCOLM DE CHAZAL
A ANDRÉ BRETON

9, RUE BERNARDIN-DE-SAINT-PIERRE
CUREPIPE
(*Ile Maurice*)

Le 14 décembre 1949.



VEC LE « REFROIDISSEMENT » DE JEAN Paulhan, l'abandon d'Aimé Patri et la totale absence de lettres de France — c'est-à-dire la complète scission spirituelle avec la France — je me vois dans la nécessité de vous révéler certains bas-fonds de l'opposition qui m'est faite. Vous le direz à vos amis — s'ils me sont tous, quand même, restés fidèles.

Ma situation spirituelle est la suivante : complot du silence, attaques perfides venant de la société blanche de ce pays, calomnies quotidiennes. Toute la presse locale m'est fermée.

De plus, les journaux et revues françaises *me refusent* mes articles. Certains textes, comme *Théâtre du Corps humain* et mes deux livres sur la religion, ne seront peut-être jamais publiés en France — jugés trop d'avant-garde et blasphématoires. Je me tourne déjà vers le pays de Calvin, pour l'édition.

Les deux entrefilets du *Figaro littéraire* (3 déc.) ont suscité une réaction de la section Sud-Ouest de la Société des Gens de Lettres à Bordeaux. Une protestation a été logée auprès de Pierre Brisson. La publiera-t-on?

Je crois qu'il est temps qu'une *Déclaration commune* soit faite en France à mon endroit — afin que je sache où sont mes amis et où sont mes ennemis. Ne voudriez-vous pas vous en charger, en apposant la première signature et en rédigeant la Déclaration?

Seul, je ne puis lutter contre tous, surtout en ce bourbier qu'est l'Ile Maurice. Mais, s'il faut aller quand même de l'avant, solitaire, j'avancerai. Je me sens assez de force pour me tenir debout, quel que soit le poids qui pèse sur mes épaules. Mais peut-on courir quand on a le Globe sur la tête? Et je tiens à courir. De là l'aide que je vous demande.

Paulhan est précautionneux. Patience! me dit-il. Or je suis *élan.* Qui briserait mon enthousiasme me tuerait. Et c'est ce que, malheureusement, fait indirectement Paulhan. Il me comprend intellectuellement. Il ne me comprend pas *vitalement.* Or, mon œuvre est vécue. C'est ma chair qui est à Paris, et non l'abstrait. Comment me refuser de défendre ma chair comme un lion! On est apôtre, ou on ne l'est pas. Ma pensée est *active,* je veux l'action. Et on veut m'assimiler à cette machine qu'est la littérature actuelle — masse de sous-vivants à pensée analysante. Les moyens de combat me sont refusés. C'est cela mon angoisse, qui me creuse jusqu'à l'agonie. Où peut-on se faire éditer? Dans quelle revue *libre* faire entendre ma voix?

Il y a certaines choses qu'il vous faut connaître.

1° Duhamel, après des embrassades ici, m'a desservi là-bas. Il couvre de Légions d'Honneur les Mauriciens ineptes, adule le Consul de France, un Mauricien, le capitaine Hector Paturau, son hôte à l'Ile Maurice;

2° Je recevais, il y a un an — en réponse à une lettre de moi — une insultante sortie de Paul Claudel. Je lui répondis durement, en adressant une copie de ma lettre à Jean Paulhan. Paulhan me bouda quatre mois et ne m'écrivit pas pendant ce temps. (En ce moment même il y a quatre mois et demi que je n'ai reçu de lettre de J. Paulhan.);

3° Aussitôt réception de l'article vitriolique d'André Rousseaux dans *le Figaro littéraire* je lui écrivis une lettre dure. D'où le changement de front de cet organe aujourd'hui;

4° De l'aveu de Jean Paulhan, qui en a reçu un certain nombre, des lettres calomnieuses venant de Maurice sont adressées à Paris;

5° Ma position envers l'Eglise (qui a ici une position féodale) est la suivante : je partage avec ma famille la persécution religieuse qui n'a cessé de la frapper, depuis qu'elle s'est convertie au swedenborgisme, dans la dernière partie du siècle dernier. De plus, j'ai écrit certains pamphlets contre les riches. Et l'Or et le Noir se donnent le bras;

6° Mes moyens financiers ne me permettent ni de venir faire un séjour en France, ni d'y habiter. J'apprécierais au plus haut point si à défaut de vous, un de vos lieutenants spirituels venait ici même me rencontrer et puiser un geste vital de ma personne pour le porter en France.

A toute personne qui vient ici on dit :

a) que je suis un impuissant sexuel. (Certains même vont jusqu'à la pédérastie);

b) que je suis un menteur, un fielleux, un fourbe, un lâche, un attaqueur systématique des blancs, un calomniateur, un être monstrueux qui a renié sa propre famille (ceci est vrai — je ne vois plus *aucun* membre de ma famille, et nous sommes treize sœurs et frères, je n'aurais jamais écrit *Sens-Plastique* si je les avais fréquentés), que j'attaque tout ce qui est beau et grand en ce pays; certains, comme les frères Masson (ils sont quatre) disent même que je leur ai volé leurs idées.

Tout cela m'indiffère profondément. Et ne m'a nullement gêné, puisque j'ai produit onze volumes depuis le 15 avril, et suis sur le douzième (*Sens-Plastique IV*).

Mais, *malgré tout*, pour la dignité de mon œuvre, *il faut* qu'une voix s'élève en France pour chasser tous ces miasmes. Il faut que l'exacte vérité soit dite aux Français. Et quel être plus digne que vous en ce cas!

Paulhan s'est récusé formellement à toute déclaration. C'est son droit. Mais j'ai encore des amis en France qui ne peuvent rester indifférents à ce qu'on souille ma personne.

Cette lettre peut être publiée *in extenso.* J'en prends toute la responsabilité.

Si j'étais à Paris j'aurais vite fait de rétablir la situation d'un seul regard. Car on n'héberge pas un génie dans la peau d'un pustuleux (qui a une âme a une face, un port qui ne trompe pas). Et je crois avoir assez de fluide pour tenir en arrêt les pires meutes. La charogne, ici, je la tiens à distance. Sans ma force spirituelle, depuis longtemps on m'aurait déchiqueté en morceaux.

Comment voulez-vous que je ne relève pas la tête? Je lis *l'Expérience poétique* de Renéville, que je ne connaissais pas. Et je vois que j'ai dépassé tout cela, et que, par ma seule présence, ce livre doit être réécrit.

Je parcours Sartre, j'ai la nausée. *Le seul homme que je respecte profondément, c'est vous.* C. Mauriac voulait intituler un livre sur vous : *Saint André Breton.* Il avait tort. Moi j'aurais dit : *André Breton : un homme.* Cela valait infiniment mieux. Car le mot « saint » est avili. Très peu de saints sont des hommes.

La France m'écœure. Elle est perdue à la vraie spiritualité. *Vous n'êtes pas Français.* Vous êtes Allemand — de la trempe des Novalis et des Rilke — avec l'esprit en pointe de flèche vers l'Orient — la lampe toujours éclairée dans l'horloge du Divin Savoir.

Je ne suis pas français d'esprit. L'esprit véritable ne peut avoir une patrie physique. Je laisse cela aux esprits régionaux.

Dans ce cas, permettez-moi de parler en prophète :

La patrie de Descartes ne peut m'accepter. Elle aurait pour cela à se renier. *Mes seuls amis spirituels en France sont les surréalistes.* S'ils m'abandonnent, j'abandonnerai la France, afin de ne pas mendier aux

portes. Je plierai armes et bagages, et je m'adresserai aux pays intuitifs comme l'Allemagne et l'Angleterre, et je publierai mes œuvres directement en traduction, on les retraduira pour les Français. Ils ne mériteront pas mieux. Et la langue française sera châtrée de mon geste. La richesse que j'aurais pu lui donner s'en ira se diluer dans le temps. Je ne puis donner mon cœur, qui est mon style, qu'à une vierge consentante. Mon orgueil m'empêche de me plier devant l'affront. Si la France me refuse, je ne me prostituerai pas, je me donnerai à d'autres races. N'est pas un véritable grand homme celui qui accepte l'affront à sa spiritualité. Nous ne sommes que des prêtres du Mystère. Nous devons défendre le Temple jusqu'à la mort, comme les Juifs sous Titus.

Le fiel qu'on me verse ici, l'outrage en France, me mettront bientôt à bout. Poussé dans mes dernières limites, j'abandonnerai la France. Si un affront doit être porté, il ne viendra pas d'elle, mais de moi. Le dédaigneux est celui qui part.

J'aime la France par-dessus tout. C'est parce que je l'aime que je puis parler ainsi. Seul nous donne droit d'être dur un cœur immense. Les êtres virils aiment fortement. Les génies aiment génialement. Le cœur génial est le glaive, l'épée de feu. Et ce n'est pas de ma faute si je suis feu. Si je n'étais flamme, aucune de mes œuvres n'aurait vu le jour.

Et je veux que vous me conceviez ainsi, si je dois garder votre amitié.

A vous fidèlement,

MALCOLM DE CHAZAL.



Pétroglyphe (Illinois).

Boussole

ANALYSE DE L'ÉCRITURE DE MALCOLM DE CHAZAL



CHACUN SAIT QUE LA CARACTÉROLOGIE PSYCHANALYTIQUE distingue deux grands types : le type *ambitieux-magnanime* (uréthral) et le type *revendicatif-opiniâtre* (anal). Dans le cas qui nous intéresse [1], il s'agit d'un homme appartenant au second type, mais dont les impulsions les plus fortes relèvent de la variante du masochisme.

Très importante chez cet homme, l'intelligence ne se libère pas de ses fondations sentimentales. Le sujet pense fort bien, mais il ne construit pas un formalisme à la manière des mathématiciens qui partent, eux aussi, d'un fondement masochiste mais parviennent à libérer leur intelligence et l'autonomisent. Notre sujet atteint à plus de profondeur dans l'expression; le fonctionnement de l'intelligence, qui devient impersonnel chez les mathématiciens, garde toujours, ici, sa personnalité; cet homme n'est pas non plus un professeur, encore moins un pédant, formes qui indiquent une dépersonnalisation de l'intelligence. Son « agressivité retournée » existe donc aussi sous la forme normale de l'agression, c'est-à-dire tournée vers l'extérieur. Même cette forme est très élastique; il a l'élan d'un argumentateur, mais ne devient jamais ou plutôt ne se croit jamais agressif, car le motif masochiste le retient et l'influence toujours. Il peut évidemment apparaître fortement agressif pour autrui; mais si l'on compare cette agressivité à ce dont il serait capable si son masochisme ne l'influençait pas, on peut le nommer un « agressif mesuré ». Sans doute a-t-il soutenu déjà bien des luttes intellectuelles; j'imagine qu'il a combattu systématiquement ceux qui lui déplaisaient pour quelque motif intérieur, d'ordre sentimental, mais seulement en se servant d'arguments intellectuels et très bien présentés.

J'ai l'impression qu'il ressemble extérieurement à son père. Ses complexes constituent comme une élaboration romanesque, et même épique, de la vie de famille. Son existence est donc inséparable de l'apparence extérieure qu'il présente au monde; il joue sa vie comme si l'univers était une

1. Cette analyse a été établie le 28 novembre 1947, d'après un spécimen d'écriture très réduit — deux lignes, tout à fait neutres quant à leur contenu manifeste — et sans que l'analyste ait reçu la moindre indication concernant la personnalité du sujet. A l'époque, l'auteur de l'analyse, qui réside hors de France, ignorait en effet jusqu'à l'existence de Malcolm de Chazal.

scène immense dont il serait un acteur important. Il aime à transposer avec lui son décor personnel. Il me semble être un écrivain, les arts plastiques lui apparaissant aussi comme un décor et restant pour lui un peu approximatifs, malgré la clarté de son intelligence. Il pourrait être une sorte de critique littéraire de l'art plastique, il discerne la catégorie de la plasticité, mais sous une forme déjà dépassée. Au fond, il aime en peinture l'impressionnisme et sans doute les artistes dits « montparnassiens » : Modigliani, Utrillo... Son décor personnel est au reste quelque peu « bohème » ; il aime la société d'amis sous forme de repas et soirées en commun ; en général, ses impulsions matérialistes sont sociables.

Il est d'abord réfléchi et circonspect, comprenant très bien qu'une œuvre ou une action est comme un objet qu'il faut savoir placer dans son contexte. Mais il se perd à la fin dans sa propre démarche ; sa vie, son œuvre ou son action deviennent pour lui tout l'univers. Il ne peut donc réellement finir, il a tendance à continuer éternellement. Ce qui, chez lui, est d'abord la discussion intérieure d'un problème clairement posé, pouvant être épuisé par quelques thèses essentielles, devient une méditation sans fin où il se perdrait, si sa forte intelligence ne lui fournissait un moyen d'en sortir.

La dualité impulsion-intelligence (on discerne dans cette dernière une énorme érudition) fait qu'il se meut intellectuellement sur deux plans différents. C'est un peu le mythe de Méphistophélès : quelqu'un s'exprime à l'aide de son intelligence, et pendant ce temps Méphistophélès lui parle à l'oreille. S'il fait un discours, une conférence, il a une autre conférence au second plan qui complète ou contredit la première. En pensant ou en écrivant, il lui vient à l'esprit des commentaires qu'il rejette, mais qui l'influencent.

Le complexe de castration, fondamental chez le sujet, est traité par lui de diverses manières. Ainsi le complexe d'Œdipe prend aussi la forme d'un essai de guérison de la blessure originelle ; les femmes représentent alors le complexe d'Œdipe et celui-ci la guérison du complexe antérieur, de sorte qu'une femme réelle possède à ses yeux une série de significations différentes (de même, par exemple, que dans *le Château d'Argol*, de Julien Gracq, l'héroïne possède pour ses compagnons des significations différentes).

pour vous et pour nous Il ne reste
donc que d'essayer d'obtenir

Réduction aux deux-tiers

Quant à sa représentation du monde, elle me paraît procéder d'un type classique et antiromantique. Comme il s'agit d'un personnage composite, c'est là seulement la représentation n° 1. Derrière elle, il y a une représentation plus vaste qui n'est pas sans rapports avec celle de la sophistique ancienne. Mais, comme le rôle de l'intelligence est très grand, peut-être s'imagine-t-il être, en un sens, l'aristotélicien, voire le thomiste orthodoxe.

ARPAD MEZEI.



SPECTREUSES II
ou Prospectreuses*

Illustrations de MAX ERNST.

III (E)

Les assassins se sont trouvés, le soleil et le fou font feu ensemble, mais le mort les complète.

— Que ma main gauche se fende en sept ronces brûlées si je mens!... Mais c'est assez! Ce soir, mon Esteva, je suis situé : ton centre est mon milieu pour former l'Eternixe... *Ce soir, bouclons nos empreintes, fermons le mort et son chemin rentré; faisons un pas, j'ouvre la marche... un... creux... proies et cadavres... Si je dis oui, tu nies! Mais c'est égal car nos paroles font bloc! Et l'*Eternixe *te bloque si tu te coupes... A quel rendez-Nous es-tu attendue ce soir?*

— Je t'attends devant le mur tout en sueur... Il se mouille de mes yeux, mais ne transpire pas d'encre, car le pacte, signé

* Fragment.

à l'heure dite sinon redite, brûle de nos mains qui bullent de sang-braise...

Cependant nous avons tué? Sommes-nous des hommes?

— TOUT A FAIT FOU, je suis encore vitral, (un autre dirait vital)... Mais ta question reste mortelle!... je foudoirai le feu d'un cri que tu ignores, ou bien alors... que ma voix se taise car la gorge n'a point de vent!

Je m'étends à la lune; Mais le scorpion, dont la couleur fabrique l'or, s'est suicidé par couple! J'ai son dard dans la main; il la traverse et, prenant la courbe de la queue, ressort, saisi de vie, et forme le cercle voulu...

— Les assassins sont immortels. Mais j'ignore le grand jour dans les yeux clos... Estern, mon âme est possédée! Je serai très mauvaise avec la nuit qui est ma foule; je jouerai des os noirs et déjà j'éclate des serpents...

(Elle tord ses poignets.)

— Tu m'as fait mal... Tu me fais mal jusqu'à mes dents, qui peuvent s'allumer mais ne peuvent t'oublier!... Maintenant le volcan, où gonflent mes veines, devient ma rage. Vu de profil, c'est la gauche du visage dont je maudis la droite... Entends les sons, qui d'autre part éclatent ses lèvres, vibrer à toi comme des mots-gemmes. Car le cristal remue et son gouffre, aveugle-sourd quant au vertige, pierre un langage qui l'a frappé.

... Carmilla, je penche tes yeux; j'ai peur qu'une profondeur, que j'ignorais jusqu'à un point certain, ne recule devant moi! Je désire la défaite comme je veux gagner.

(Il sort à gauche visible toutefois.)

— A présent, c'en est fait! Nous sommes fixés, Estern, quoique situés et centraux en nous-mêmes! Et maintenant la sorcière « qui m'est d'âme » peut me venir de très loin où je suis, car je la connaîtrai à la teinte de mes mains!

— Je te tuerai!... Si mes mains tremblent tu meurs de convulsions...

Et la voix de métal casse les vitres où pendent des soies. La ventouse d'âme résonne où sonnent les griffes.

De l'Arbre vertébral les racines blanches,
Perdant des dents moulent
*Et roulent dans leurs orbes l'*Eternixe *qui est*
(Tombe de vide tombée en Lui sans fond)
S'ouvrant les yeux comme des ailes secrètes.

... Sortant en LUI l'œil s'est soufflé,
Flamme chargée de la flamme, noir
De la profondeur. Et sa paupière, peau tirée,
Retenue pierre sépare
Au dedans et au dehors, l'Obscurité.
(Ombre folle, ombre chargée de l'ombre)
S'ouvrant les yeux comme des ailes secrètes...
... S'appelle alors l'appel; appel des LOUPACTES!



IV (C)

La connaissance de l'Amour commença dans les lignes de la main pour finir dans une giroflée de deux chairs différentes... Et si mon ombre rejaillit sur papier-foudre, je veux croire que la folle avait raison (ceci m'explique)!... Car j'ai bien vu — vu et relu — l'étrange éclat de vide de rire rayer la tête en fusées frénétiques tirées du froid qui les reconnait dans ses glaces — FUSEAUGLAS!



... Verre de rêve... Mon étoile est bien forte, qui m'est un faisceau noir à travers le corps-cœur (l'Essain-Enceindre)... L'Œil vitreux dans mon sang, mon cœur... se fait borgne en sa triple vue! Le corps a dit : « Encore » et ses mouvements grandissent dans l'éclipse de verre noir.

... La solitude de l'Amert... si les figures de la mer retrouvent des yeux noircis... de la dureté bleutée de l'enclume, mes bouches cherchent le cœur dans un baiser pleuré à la pointe de l'âme...

... Exetera... Ex... Et je m'arrête, faute de souffle et des mots-gemmes, quoique je sache et ensache le Vide de Vide dans tout ce qui contient mon double.

... Bien le bonjour... à ceux QUI VOUS SONT (ils vous ont l'étoile folle) et à la nuit de ce que vous serez!... Mes bouches se ferment, béantes en intérieur, sur quatre rangs et absolu de vide. — Mes souvenirs de sommeil! Quant à moi je me souhaite pour un cristal de fin, l'Eternité, l'Esternétixe et l'Isternétale...

Et, comme le rire raye ma tête désormais pétrifiée, puisse le cristal m'ouvrir des oubliettes-tempêtes, des lampes de force pointées du Noir entier au Voir-de-Nuit... Puissè-t-il alors s'ouvrir et me mourir une transparence où je ne sois que Soi, que Toi, solite ou insolide, mille fois redite et chaque fois différente, hors de certitude, dans mille et infinies facettes diamantes!

... Ceci dit, Carmilla, ceci dit et pris pour toi, je te rejoins à l'épine du soleil et du feu...

V (T)

Estern ouvre la cage et sortent les H jumeaux. Le soleil et le fou font ombre ensemble; Estern, dans la cage, ouvre sa voix.

— ... Ne m'en veux point si je te tue!... Mais, puisque tu es là, mes excuses tombent à l'eau, car ta bouche salive et ton ventre saigne!...

Monsieur Homo te donnera mon signe; il le connaît par sa gorge que j'ai percée... Et j'épingle mon rire... Je l'épingle, monté sur dents auréfiées mais bonnes assez pour la morsure des étincelles... Au reste, tu te verras, car j'emporte notre miroir!

Et si ton cri m'échappe... j'ouvre la boîte où j'ai calé l'objet-méduse-métal... Où j'ai caché l'objet-méduse et je te casse la tête de vide. — Ceci dit, on fermera la boîte ou notre corps.

....

... Mais je l'ai tuée, bien sûr, en l'espace d'une pensée-chute! Je l'ai tuée et retrouvée dans l'espace pointé... Et mes mains tremblent...

... L'Aigle-Flamme... Volcan éclos... dévore-foudres!... Trappe de tête (bouche plongée) bouillante pour le métal du ciel et du sol... Stop...

A présent tout disparaît pour faire place au miroir vide, éteignoir, la place du vide, volcan-fermoir.

...La boule tourne, des deux bords, montée sur dents qui allument... L'Œil-foudre-à-bouche... Point-Pacte... Le poignard à lave d'acier... Top.

... L'oiseau de proie, son bec d'incendie...

... Volcan à flot... vol corps à corps avec les cœurs brûleurs... Volcœur tremblé... Col d'incendie... Stop.

A présent, la Bouche-Pointe, ouvre bords, roule sur soi, renversée, montée sur dents qui écument.

... Givre lent. Stop.
Le révéleur-explosion...
L'œil d'air - Cratère de verre.
Hauteur de Fond.
Corps éclos.
Règne de cendre. Stop de sang. Top.

A présent, la cage se vide, mais la voix se fait proie... puis aigle et prend la proie. La terre a pris l'haleine de la bête de sommet :

... Perçant l'Œil, l'Aigle-œil-de-fond
Règne enlacé aux glaces brûlées,
Rêve de flamme, l'aile éclatée,
Battue à l'intérieur du globe-flots.
Le Révéleur-explosion...

Le Révéleur malgré le nombre.

Malgré le nombre, le nombre,
Les blessures font des couloirs
et les plaies des rives du Noir...
J'ouvre la tête où la tempête est folle.



... Où sonne le soir, le noir des arbres se marbre.
L'ombre finale devient vitale
Au Point-Pacte où se lient les deux courbes recourbes
Et les ailes parallèles
Sorties d'Elles qui battaient
(Devenues pierres ou têtes jumelées,
Vol plombé et chair de verre)
Les ailes s'entredémêlèrent en vol pesant perçant.
... L'Epine solaire pèse le fou-père.

VI (R)

a)

Au bord de la folie... entre deux yeux du néant... à la dernière limite des foudres, s'élève, dressée d'elle-même — en une seule pointe filante plongée au CŒUR DU BAS — la DERNIERE tour du château d'Estern.

... Et très au loin, très au loin, les « ghôles » sont en plein vol, vampires des morts et des yeux rouges dans l'air-feu, avides d'un vent qui souffle des fouets de sang.

... Un coup de gong — le dernier ou le premier — sourd et prolongé dans la nuit d'avant les temps, dans l'avant-vie de la nuit.

... Puis un cri, suite de cris très au loin, ou plutôt... un effort vers le cri...

Les ombres confondues d'Estern et d'Esteva... Leurs voix portées par l'orage de pierres.

ESTERN. — *Il est minuit, mais l'heure est déchirée et les douze coups n'en ont fait qu'un. Entends-tu, Carmilla?*

ESTEVA. — *Oui, Estern, le coup de gong, le coup DERNIER... et la coupure d'un cœur atteint d'un mal de néant, mais qui frappe encore quelques secondes au CRIMOROR...*

ESTERN. — *Grimace de cadran!... OUI, c'est bien l'heure!... l'HEURE qui me fixe, hors de moi-même, d'un seul regard d'envoûtement et qui me fait crier, sans voix, hors de la vie...*

ESTEVA. — *Et j'ai déjà senti tomber sur moi tout le poids mort d'un silence d'interdit... Un geste de la vie me ferait rire...*

ESTERN. — *Et c'est l'heure où ta mort — car je t'ai tuée — t'ouvre vivante, et plus encore, au cœur de moi...*

ESTERN. — *... Mais si je suis le maître je veux que mon crâne s'ouvre outre cette profondeur de sourd-muet et d'idiot-né... qu'un vent de là stupeur béante m'ouvre les yeux! Ferait-il jour ailleurs?*

ESTEVA. — *Il fait noir avec des ailes de nuit pendues aux murs. Mais j'ai fermé la porte, mais j'ai roulé et j'ai poussé la pierre... dans un grincement de toutes nos dents.*

ESTERN. — *Et cet œil noir qui me visite chaque nuit, c'est la lune de scorpion! Je l'ai sentie jusqu'en mon cœur étanche et les branches de mes côtes s'écartaient...*

ESTEVA. — *Pierre d'iris flamboyant, mais sa lumière est fondrière!... Le piège-vision des démons aux déments... Piège et pierre de cristal du devin de tes visions, de tes dix yeux...*

ESTERN. — *... C'est la lune de scorpion... Et son dard est un reflet mortel! Je l'ai sentie jusqu'en mon cœur dans une terreur de poignards noués aux mains d'un AUTRE ESPACE.*

ESTEVA. — *MAIS CES MAINS SONT FLOTTANTES!*

ESTERN. — *... Et c'est encore le Foudreloup aux ailes-paupières!... Son vol traverse des villes mortes!... Mais tout œil meurt en nos yeux...*

ESTEVA. — *« Et tout œil meurt en nos yeux »... Et si cette mort n'était qu'une suite de REGARDS VIDES?*

ESTERN. — *... Mais tout aveugle connaît nos yeux... Et je ne verrai plus jamais que cet éclair en transe de mort, que cette lueur de ténèbre qui danse ma mort... JE SUIS AVEUGLE!*

Et cet éclair sera mon dernier cri! Mon œil pénètre un vent violent, comme il mesure au fond de moi l'intérieur d'un silence de crime parfait...

....

ESTERN. — *Mais j'étouffe de mon venin et mes côtes me sont des aiguilles noires!... Et que la terre devienne SANG et que ce sang me brûle!... et que mon corps devienne alors Géhenne, puisqu'à la Géhenne je tends...*

b)

Au bord d'une folie double — qui se connaît — entre deux yeux du néant... à la dernière limite des foudres, Estern se dresse en Ombre qui cherche l'Ombre Commune et la Formule de la Touteforme... Et très au loin, veillent les « ghôles », au plein-vol-sifflement, qui coupent des ailes le vent nouveau comme des cordes vocales ou vitales...

— Oui, c'est bien l'heure... c'est bien l'heure où je VIS mon cadavre! Et comme chaque nuit, le château ouvre ses portes invisibles aux deux yeux d'Esteva, au feu double de la Carmilla, cette ombre-envoûtement, cette ombre spectre et femme, qui me hante nuit à nuit, entre le chien — qui est un loup — et le grand chat sauvage. Et désormais ELLE ne me quitte plus, pesant sur moi le poids commun d'un silence à double-voix... Et comme chaque nuit, ainsi, elle me fixe d'un regard de feu noir au fond duquel je perds mes yeux : et son contact alors, qui me pénètre au-delà de moi-même, me fait crier hors la vie... dont on annonce la projection sur d'AUTRES PLANS.

VII (E)

CONCLUSION, DÉCONTRACTION

Cette femme que je tuerai, le jour de notre mort, cette femme est ma poitrine, mon cœur-décor où je me forme de sept corps différents. J'écrirai... que le soleil est fou : en fait il l'est bientôt, puisque tes yeux le foulent au sol de la basse nuit. — D'autres raisons encore admettent cette conclusion!...

...EN CONCLUSION : Il m'est permis de rappeler que le soleil lunaire le soleil numéro 2, mais premier quant à l'éclat,

éclata au bord du vide comme une bombe qui touche à son but. — En la présente situation une bouteille à retardement nul...

Mais tout s'explique... Et la belle folle qui en sait plus qu'elle n'avoue sent le froid aux racines fixes ouvrir dans les os des lèvres exangues : — « Plus de soleil, alors »... — Et la nuit veuve de forme, ferme le puits sans possible ouverture.

La mer est un regard de terre... mais c'est aussi une avance sur le ciel! Et le ciel devient fou, car la couleur retourne au rouge après bleuir et éblouir. — Et si le tournesol de fond



prend double taille et double touche, la faute en est au rêve multicolore, chimiquement impossible, pour lequel le ver-luisant qui recommande la mort blanche à minuit a déjà beaucoup fait.

... Et maintenant, pour achever l'inachevé, je réalise l'accord parfait en appuyant, de suite et de force, un Point Final demeuré vierge puisque jailli à l'instant même, quoique j'en eusse déjà frappé beaucoup.

....

....

Cette femme sept fois physique, quoique de mille ans mon

ombre, s'ouvrira, sept fois ma femme, la veille d'une création, le jour de notre union... Son ombre m'emporte beaucoup plus loin, laissant ici mon nom — je l'oublie sur cette page car il est dit — mais un langage obscur n'importe — « Le Maître Fou est mort, mordant l'Eternité » — Estern, mon nom ainsi écrit, s'efface alors en lettres perdues de sens commun sur la tombe de Sa naissance qu'Elle entr'ouvre, Carmilla, qu'Elle entr'ouvre, puisqu'Elle ouvre les voiles... Et elle les ouvre... Elle lève le Voile noir d'âme de cheveux clos, pour qu'un visage paraisse! Et si le visage n'est, Elle lève le vide — La Voix-de-Haut est une pointe du Bas.

.... Mon Arbre est le plus beau; ses branches sensitives caressent, avec le vent qui se dévoile, un air nu que hante la forme nouvelle : Car je me sens unique dans le sens certain du double et, quoique très seul devant le vent, je me vis dans un passé futur et... mieux que l'heure aux paupières transparentes (en l'occurrence un verre ôté), je vois la fin d'une autre histoire. — Cette plaisanterie est nécessaire car le besoin se fait sentir d'un rire d'œuf qui fasse ses preuves!... C'est maintenant pourquoi je m'abstiens d'en dire plus long : Le Poisson Noir, qui fixe l'Acte Muet, prend la parole...

Juillet 1949.

JEAN-PIERRE DUPREY.



Potlatch des grands invitants à leurs grands invités

HOMMAGE A MAURICE HEINE

(1884-1940)

Notice autobiographique

Né à Paris le 15 *mars* 1884. *Etudes secondaires à Janson-de-Sailly. Sa famille s'opposant à sa vocation littéraire, il entreprend la médecine. Six années d'externat, perd ses parents, renonce à passer sa thèse et va se fixer en Algérie en* 1910. Le Gil Blas *et* l'Intransigeant *publient divers reportages sur les questions algériennes signés de sa main. Il devient rédacteur en chef de* la France islamique *et collabore à de nombreux journaux et périodiques de la presse franco-arabe, défend les droits méconnus des musulmans. De retour à Paris en* 1916, *il tient la rubrique judiciaire de* l'Intransigeant. *Il s'initie en même temps aux techniques de l'imprimerie et de l'édition, acquiert un second métier qui lui sera de quelque utilité par la suite. Entre en* 1919 *au parti socialiste. Ses interventions décisives au Congrès de Tours en font l'un des chefs du jeune parti communiste. Leader de* l'Humanité *après le Congrès, sa collaboration est interrompue en* 1922 *sur l'ordre de Moscou. Il est exclu en* 1923, *après un débat orageux, du Comité central. Les griefs font état de la tendance de Maurice Heine au libéralisme à l'intérieur du parti. Depuis lors, il n'est inscrit à aucune organisation politique.*

Collaborateur de la Nouvelle Revue Française, *de* Minotaure, *d'*Hippocrate *et de plusieurs autres revues littéraires ou scientifiques, il a publié depuis* 1917 *une dizaine de volumes chez divers éditeurs. Actuellement il élabore quatre nouveaux volumes pour lesquels il a traité avec les éditions de la* N.R.F., *notamment une* Vie *et des* Morceaux choisis *du marquis de Sade, ainsi que diverses études sur la société et les mœurs du XVIIIe siècle. Ses travaux techniques dans l'édition lui ont valu, en* 1925, *une médaille d'or à l'Exposition des Arts décoratifs. Depuis* 1928, *il est le collaborateur technique de l'éditeur d'art bien connu, M. Ambroise Vollard.*

Maurice Heine est mort en mai 1940 après avoir consacré la dernière partie de sa vie à la mémoire de Sade. Historien scrupuleux, il a rassemblé sur la vie et l'œuvre de celui-ci des documents précieux qui verront prochainement le jour par les soins de Gilbert Lély. A publié de Sade : *Dialogue entre un Prêtre et un Moribond* (1926), *Historiettes, Contes et Fabliaux* (1927), *les Infortunes de la Vertu* (1930) et *les 120 Journées de Sodome* (1931).

N.-E. Restif de la Bretonne

(*ÉTUDE INACHEVÉE*) [1]



ITA DATA EST UTENDA. L'HOMME qui, en épigraphe à son *Drame de la Vie,* imposa cette devise, s'y était par avance conformé. Il usa si vigoureusement d'une vie donnée pour s'en servir et narra avec tant de complaisance comment il s'en servit, qu'il ne laissa d'autre tâche à ses biographes que de résumer ou d'accommoder ses mémoires, ni d'autre soin que de confronter les documents d'archives au document humain. Ainsi Restif de la Bretonne, convaincu que la vie et l'œuvre se confondent, voulut que son œuvre perpétuât sa vie.

I. *RESTIF, PAYSAN DE PARIS*

Il serait donc vain de reprendre ici, c'est-à-dire dans un espace excessivement restreint, l'étude d'ensemble où excella M. Frantz Funck-Brentano. On voudrait, plus utilement, se borner à mettre en lumière quelques traits caractéristiques et trop peu connus d'une personnalité exceptionnelle.

Issu d'une patriarcale famille de cultivateurs en Basse-Bourgogne, ce Nicolas-Edme Retif, né à Sacy le 23 octobre 1734, n'était plus loin de ses vingt et un ans quand il débarqua du coche d'eau sur le pavé de Paris ; et, à part quelques rares absences, il en demeura pendant un demi-siècle — jusqu'au 3 février 1806, date de sa mort — le Paysan émerveillé et perverti.

Les lettres seront son champ : il les servira d'abord comme ouvrier typographe, avant que de les cultiver lui-même, comme auteur de quelque deux cents volumes, publiés de 1767 à 1802 et souvent imprimés de ses propres mains. Et l'homme de lettres qu'il aura su devenir en des circonstances singulières et rester à tout événement, signera fièrement ses livres *Restif* ou

1. Préface, demeurée inédite, aux *Nouvelles contemporaines.*

Rétif de la Bretone, orthographe simplifiée de la métaierie paternelle, dite la Bretonne, auprès de son village natal.

Bien loin de l'objectivité classique du siècle précédent, il pratiquera, sous l'influence de J.-J. Rousseau, une méthode à ce point subjective que le romantisme, si dévoué à l'exaltation de l'individu, ne le rejoindra pas. D'ailleurs, son réalisme vigoureux et sain ne sera pardonné à ce rustre de lettres qu'après l'avénement du naturalisme. Jusque-là, insupportable aux derniers tenants du classicisme (ne se trouvera-t-il pas un Brunetière pour le traiter de *pourceau?*), Restif de la Bretonne n'obtiendra de leurs adversaires que l'ingratitude dévolue aux précurseurs avec la méfiance réservée aux extrémistes. Seule, la délicieuse sensibilité de Gérard de Nerval, découvrant en lui l'illuminé, le frère de race, se distinguera en lui rendant justice. Ainsi, pendant les trois premiers quarts du XIXe siècle, son œuvre inexploré subira le sort d'une épave que se rejettent deux courants contraires, mais également hostiles.

Oubliés et dédaignés, en effet, selon le mot de Ch. Monselet, au point d'avoir été en grande partie détruits comme invendables, les ouvrages de Restif entrent dans la bibliophie vers l'année 1875, où sa bibliographie est publiée par Paul Lacroix. Encore ce mouvement, créé par l'habile libraire Fontaine, ne prouve-t-il point qu'ils soient lus davantage.

Mais les réimpressions qui vont désormais se succéder, témoignent au contraire que, pour ces titres, il est non seulement des collectionneurs, mais des lecteurs. Les curieux d'histoire et de mœurs pouvaient-ils continuer de négliger le seul monument d'observation directe qui, avec le *Tableau de Paris* et le *Nouveau Paris* de Sébastien Mercier, fait revivre à nos yeux la bourgeoisie et le peuple en une phase si décisive de leur vie sociale? Pouvaient-ils davantage méconnaître ces tableaux paysans qui semblent commenter encore la magistrale vision, léguée un siècle auparavant par les trois Le Nain?

Ces raisons qui ont leur force, ne sont plus aujourd'hui les seules. A son tour, notre époque, éprise d'introspection et curieuse de sexualité, ne pouvait se désintéresser de la confession la plus complète et la moins réticente qu'un homme, sincère dans l'aveu jusqu'à la crudité, nous ait, en aucun temps, transmise de sa vie intime. Il convenait plutôt, réconciliant deux figures ennemies, d'accueillir les expériences vécues de Monsieur Nicolas, comme les transcendantes abstractions du marquis de Sade, avec un peu de la faveur accordée d'emblée à des mémorialistes contemporains, tels que Marcel Proust ou M. André Gide.

Aussi bien, d'entre les cent mille pages imprimées ou réim-

primées sous le nom de Restif et qui appartiennent à tous les genres littéraires, ne restent guère vivantes que celles où l'auteur parle de lui-même. Peindre son propre portrait et le repeindre sans cesse, tel qu'il est, qu'il fut, qu'il aurait été... tant sous son nom que sous des noms d'emprunt, parfois même sous le masque de personnages réels... raconter et expliquer ses propres actions, faire son *mea culpa* ou son apologie, voilà la principale raison de ses écrits. Son inaptitude est flagrante à inventer de toutes pièces des caractères ou une intrigue : il a donc pu, sans beaucoup d'injustice, être accusé de manquer d'imagination. En revanche, il faut lui reconnaître, en son propre domaine introspectif, des dons d'observation et d'analyse si puissants qu'ils lui tiennent lieu de génie.

II. *RESTIF ÉROTOGRAPHE*

Ce n'est pas assez dire que Restif partagea sa longue existence entre le travail et l'amour : en vérité, il ne les sépara jamais. Sa méthode d'écrivain (il a pris soin de nous la transmettre) lui est bien particulière. Quel que soit le sujet qu'il entreprenne, il faut à son esprit une *base* et une *muse*. La base, c'est un fait réel, un événement qu'il observe ou qu'on lui relate, et qu'il va rapporter, développer et commenter. La muse, c'est une femme, le plus souvent rencontrée par hasard, mais aussi proche que possible du type idéal qu'il a composé à son usage. Il ne saurait écrire en dehors de l'excitation des sens et de l'esprit que pareilles rencontres lui procurent; et quand l'effet peu à peu s'en atténue, il lui faut bien en provoquer de nouvelles sous peine de perdre tout moyen de poursuivre sa tâche. Pour tenir son rôle d'érotographe, Restif eut donc besoin de se comporter en constant érotomane.

Les femmes ont rempli sa vie et la femme a été son but : ainsi, dans sa thèse de Bordeaux, le docteur Louis Charpentier résume et précise avec force les aspirations multiples et l'unique mobile de Restif. Et comme l'œuvre, quand elle est sienne, ne se peut séparer de l'homme, voici que l'homme à son tour ne saurait être étudié qu'en fonction de ses amours.

De ses amours... mais cette forme d'exercices amoureux peut-elle être appelée amour? Aucun doute sur la fragilité de cette objection préalable : le nombre est trop imposant aux XVIII[e] siècle, des bons esprits qui font profession de n'estimer en amour que le physique. Encore est-il que celui-ci n'étouffe point, chez Restif lui-même, l'amour idéal dont ce libertin n'est pas inca-

pable: témoin sa passion platonique pour Jeannette Rousseau qui éclairera les heures les plus troubles de sa vie, entre quinze et soixante ans, d'une indéfectible lumière. Et à côté de celle qu'il n'a pas possédée, il divinisera de même les maîtresses que la mort lui aura ravies.

A qui souhaite considérer dans son ensemble l'étonnante carrière amoureuse de Restif, la précocité sexuelle du héros apparaît comme un premier fait remarquable. En des termes d'une précision que nul journal psychanalytique ne saurait surpasser, Restif lui-même s'en explique dès les premières lignes de ses *Revies* : *Prenons les passions à leur origine. Tout enfant, et ayant à-peine acquis le 1.er développement, je fus sensible, non à la beauté de la gorge (ce goût me vint plus tard); mais à l'élégance du pied et de la chaussure des Femmes. Le pied* d'Agathe Tilhien *me fit la 1.re impression, ét j'eüs avant 4 ans, l'envie de le baiser. Etait-ce le ressentiment d'une vie précédente, où j'avais eü cette passion?... La 1.re belle gorge que me donna l'idée de ce genre de beauté, fut celle de* Nannette *la moissonneuse. J'avais dix ans-et-demi. Je fus tourmenté de désirs pour la 1.re fois. Je l'avais vue à la messe : En revenant par notre Enclos, je sentis un chatouillement insolite..... Je me découvris en violente érection. Mais j'ignorais encore le cruel vice de la masturbation : Je me contentai de me rafraîchir à l'air... A vêpres, je dévorai Nannette des ieux. Ce fut en sortant de l'église, que sa jeune Maîtresse* Madelon-Rameau *lui conseilla de me poursuivre... On sait ce qui en résulta. Je crus en mourir, et ce que j'éprouvai, calma pour un temps l'irritation de mes désirs. C'était le 15 Auguste que je fis* Zéphire *à Nannette...*

Sur ses cahiers d'écolier, il allait célébrer bientôt, en un poème latin, ses douze premières maîtresses. Et les années qui succèdent à l'enfance ne démentent pas les promesses de ce petit prodige. *Pour faire l'étude de l'exaltation génésique de Restif pendant sa jeunesse et durant son âge adulte,* écrit le docteur L. Charpentier, *il faudrait rapporter presque toute l'histoire de sa vie à ces époques, telle qu'il l'a faite lui-même dans* Monsieur Nicolas. *Il est entré, comme il le dit lui-même, dans* « un indomptable érotisme qui tourmentera les plus belles années de sa vie. » *A lire ses confessions, on ne doute plus. A peine sa timidité d'adolescent est-elle vaincue, à peine a-t-il pris conscience de sa valeur d'amoureux, il est emporté par un tempérament vigoureux et exubérant qui l'entraînera jusqu'au véritable satyriasis. Il emporte les filles d'assaut dans les greniers, à leurs fenêtres, dans les escaliers, sur les portes. A Auxerre, dans un état de fureur érotique, il violentera même l'objet de*

son culte, la céleste Colette Parangon. Le défilé des conquêtes continue : Toinette, Fanchette, Ursule, Marote, Rosalie, Rose, Manon, Madelon, etc., etc., que de noms de femmes en quelques années; on se reconnaît avec la plus grande difficulté au milieu de ces aventures, presque toujours pareilles, où la satisfaction sexuelle est le seul détail qui intéresse le fougueux conquérant. A Paris, la liste s'allonge demesurément: femmes mariées ou veuves, filles mûres ou tendrons, filles perdues ou vierges, tout lui est bon; bourgeoises, chambrières, logeuses, ouvrières, boutiquières, théâtreuses et grandes dames, filles entretenues ou prostituées de maisons publiques, toutes lui paient un tribut. « A ce moment, *dit-il,* je portais mes hommages à plus de deux cents filles! » *Attiré par le milieu de la prostitution, il fréquente surtout les appareilleuses, les matrulles et leurs pensionnaires : ses qualités spéciales le font priser dans ce monde. Dans un autre monde, il promet le mariage à toutes et chacune lui laisse prendre un acompte. Fait-il un voyage, il collectionne les filles d'auberge et les voyageuses. Fait-il un séjour dans une ville, les aventures continuent avec les boutiquières, les amies de sa famille, leurs parentes. Malheur à celle qui le dérange pendant qu'il lit un livre érotique : en pareille occasion, six filles lui passèrent dans les bras les unes à la suite des autres et ce nombre a peine à calmer son ardeur. Il est imprudent de mettre en doute sa valeur amoureuse : pour un pareil langage, deux actrices subirent six assauts chacune pendant la durée d'une promenade à la campagne.* « Par hasard *dit-il ailleurs,* je trouvai deux femmes se lesbiant, je les paphisai toutes deux. » *Tous les moyens lui sont bons pour arriver à ses fins : il voit la veuve d'un notaire dont les charmes le séduisent, elle était dévote, il se déguise en prêtre, l'approche et lui fait deux jumeaux. C'est un coureur d'aventures que rien n'arrête, que rien n'effraie : il suit les femmes dans la rue, entre dans les maisons et les appartements derrière elles, les surprend dans les escaliers, se fait recevoir pendant la nuit à la place de ceux qui sont attendus, se glisse sous les lits ou dans les draps. Il collectionne les virginités, cueillant celles qu'on lui offre, emportant de haute lutte celles qui résistent.* Virgo, *dit-il, signifie destinée à l'homme* (vir). *Quelques jours d'abstinence le font* entrer en fureur à la vue d'une jolie femme. » *Au spectacle, dans la rue, la contemplation de charmes féminins provoque chez lui l'orgasme vénérien :* « l'imagination tendue, le corps tendu, émittebam nullo juvante contactu »; *ces émissions spontanées se montrent encore l'âge de cinquante ans. Aussi sur la fin de sa vie, repassant dans son souvenir les noms des femmes qu'il avait possédées, il voulut les honorer en les réunissant dans un* kalendrier

comme des saintes. Dans ce calendrier amoureux, il mit toutes les femmes qui lui avaient « fait connaître ou donné le plaisir..., femmes à tour voluptueux qui parlent au cœur par les sens, à moins qu'elles ne parlent aux sens par le cœur ». *Le compte fait, le nombre des jours de l'année était insuffisant : il mit alors deux saintes les dimanches, trois les jours de grande fête et groupa celles que son souvenir réunissait dans les mêmes événement. La lecture de ce calendrier suffit à renseigner le lecteur sur la nature et l'intensité des impulsions sexuelles de Restif. Car à chaque sainte, l'auteur a soin d'indiquer en détail, pourquoi il l'honore... Quel que soit le motif pour lequel Restif honore une sainte dans cette hagiographie spéciale, jamais le récit ne prend le ton libidineux et n'use de termes obscènes. Les plus gros écarts de conduite sont excusés chez lui-même ou chez la sainte.*

Non content, à travers le récit minutieux de ces multiples aventures, de décrire complaisamment le type féminin de son choix, Restif le fait dessiner par Binet, génial illustrateur dont les compositions, longtemps raillées, aujourd'hui, sous leurs déformations voulues, d'un étonnant modernismes. *Ayant en lui une image idéale de la femme, il a voulu que Binet la représentât partout et c'est pourquoi nous trouvons toutes les dames peintes avec une fine tête que surmontait une coiffure très touffue, de grands yeux, une belle gorge, dont chaque demi-globe s'étalait arrogant, au-dessus d'une taille fine comme un jonc, une jambe très fine et des pieds d'une petitesse exagérée.* Ainsi apparaît au docteur Charpentier la *sylphide,* la *femme féique,* cette déesse dont Monsieur Nicolas poursuivit ardemment l'insaisissable image, sans en étreindre mieux que les mortelles apparences.

....

Rêve de Maurice Heine

15 OCTOBRE [*1939*]

Je suis à un carrefour, dans un faubourg inconnu. A ma droite, une route monte dans l'ombre. Devant moi, une autre route ensoleillée se borde de maisons basses. Juste avant de traverser la route d'ombre, sur un terre-plein propice aux dépôts de gravats et détritus, un cadavre de femme est couché sur le côté gauche, en chien de fusil. Une robe noire qui fut

élégante se relève sur des jambes et des cuisses dont il ne reste que le squelette auquel adhèrent quelques débris de muscles déchiquetés. Je vois aussi la tête, encore coiffée d'un chapeau de trois-quarts et un peu raccourci [e?]. Le visage, à demi momifié a du être jeune et beau. Une odeur affreuse, odeur de gadoue me saisit.

J'observe cependant, à la terrasse d'un restaurant tout proche, sur la voie ensoleillée, des gens qui, tranquillement déjeunent. Soudain, de la maison basse du restaurant ou d'une autre maison voisine et peu différente, sort l'espèce de prêtre que je déteste le plus : un aumônier militaire, vêtu d'une sorte de soutane-culotte, porteur de décorations rutilantes sur l'étoffe noire, barbu, coiffé d'un calot également noir et liseré d'or, chaussé de bottes noires.

Il est de face, tourné vers moi, et je renonce à traverser la voie qui nous sépare, tant je ressens l'envie de lui cracher à la figure.

Je pivote sur mes talons, mais ensuite je me retourne. Il a fait le même geste que moi et je le vois maintenant de dos, debout, et tenant de sa main droite la main gauche d'une petite communiante dont je distingue la robe blanche et les cheveux noirs. Je pense d'abord qu'il va aller s'enfermer avec elle dans une chambre de la guinguette toute proche. Mais leur immobilité me surprend et j'observe alors que ce sont des mannequins, vus à contre-jour, comme de l'intérieur d'un magasin. Les bottes du prêtre se terminent par des tiges et des pieds en fonte fixés au trottoir.

Je m'éveille.



E.-F. Granell.

Femme-forêt

Les mélèzes de tes bras sont mes ailes
Et les M de tes mains je les aime
Mêlés aux éléments tu émets l'aise
Et mets les yeux que j'appellerai yeuses

Au zénith de ma flamme d'écureuil
Mais elles n'ont cure ces yeuses que mes zêles
Me lèsent d'aimer les horizons où m'exilent
Les fragments de ton cœur les faînes de ton hêtre

Hêtres
Hêtres d'un trait

Ou sans toi ne pas être

En brisant les maillons en loques
De nos chênes que j'ouvre et que je rouvre
Comme un pain ton corps à l'odeur de pin

A ne voir en toi qu'un seul arbre
Sois peuplier blanc de Hollande
Sois le plus enivrant des trembles
Qui m'emporte vibrant sur sa marée de feuilles

Or tu transcendes la forêt de tous tes charmes
Un tilleul en juillet s'efface devant toi
Les sycomores tombent en vrille
L'effrènement des frênes ment
L'églantier perd son élégance
Le platane oublie ses écailles
Le saule respectueux te prend pour la rivière

Et je prends les clairières pour l'éclat rieur
Des soleils de tes seins et de ton ventre clairs
Et je passe comme un chevreuil
Sous la futaie de tes jambes
Vers la grotte secrète où je sombre
Spéléologue et sourcier

Imbu de tes prunelles jusqu'à m'y noyer
Pour renaître à l'acide goût de vivre
Une gorgée d'oiseaux et c'est ton rire
Flèches dont les pennes vont par milliers pérennes

Ni les corbeaux en scies ni les craintes en ifs
Ni les coucous du doute
Ni le jeu de billard du gui avec le houx
Aussi tristes que les fêtes traditionnelles
Autour des sapins vieux absents
Ni les épicéas de la misère

Mais les ramiers de ta chaleur omniprésente
La transparence d'acacia
De ta peau de châtaigne en poudre et d'amadou
De marron d'Inde neuf de moelle de sureau
Mais ta bouche de sève et de fraise des bois
Et nos baisers de haute menthe
Le vent qui te confère voix haleine allure
Qui me prend dans tes lacs et permet que j'arrache
Le lierre des peines recouvrant ta paix reine

Où ta cornée goutte de cèdre aux cils d'aiguilles
Fait le sillage des limaces doigts de fée
Que filtre ta chevelure
En filaments d'écorce de bouleau

Enfin que nos destins se mesurent en aulnes
Ou s'émeuvent au faîte clair de nos regards
Il sied que le nœud d'orme de nos cœurs ne dorme
Qu'au frais du silence de notre entente hors mots
Car hormis cet amour il n'y a qu'illusion.

François Valorbe.



E.-F. Granell.